البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 343 - فبراير 1999م

الأنماط السردية في «مدن الملح»

سعيد بوعيطة



قضايا إشكالية في التراث العربي

د. عبدالفتاح محمد

شخصيات وملامح: أبو نواس

أحمد السقاف

الشعر والقصة:

بو جمعة العوفي - سعاد الكواري - وليد معماري - نجم والي

حوار مع: علي الشرقاوي

خالد زغريت

البيان

العدد 343 ـ فبراير 1999

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

جلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية البحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

- أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
- المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
- الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
- موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
- المواد المنشورة تعبِّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(343) February 1999



Al Bayan

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**



أربعة ملايين عنوان في معرض القاهرة الدولي للكتاب. وأمام هذا العدد يقف الزائر حائرا فيما ينبغي أن يراه ويتأمله ويقتنيه. وتزداد حيرته عندما تختلط أمامه أنواع الكتب على الرف الواحد فلا يصل إلى مبتغاه، وإن وصل أحيانا فبعد لأي وعناء.

وفي خضم الزحام الهائل للعناوين، وتباين الأسعار، واختلاف مواقف الرواد ومشاربهم، تحضر المرء بعض الأمنيات التي يرى أنها باتت ضرورة لتعم الفائدة وتتحقق الغاية المرجوة من مثل هذه المعارض التي تقام سنويا أيضا في الكويت ودمشق وأبوظبي وغيرها من البلدان العربية.

فالزائر يرى أنه من المفيد لو تم تخصيص جناح للكتب الصادرة حديثا، التي لم يمض عليها أكثر من عام، ليواكب آخر ما أصدرته المطابع في ميادين العلم والأدب والفن والسياسة. كما يرى تخصيص جناح للكتب الذائعة ذات الطبعات المتعددة، وآخر لكتب التراث والمخطوطات المصورة النادرة، ومثله للمعاجم بأنواعها المتعددة، وهكذا..

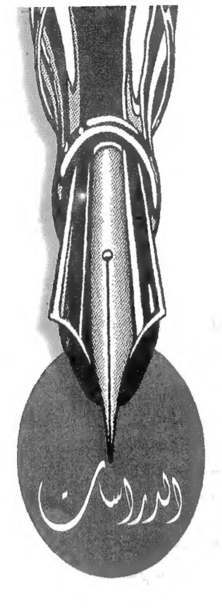
كما يرى أهمية تخصيص جناح للدوريات الأدبية والعلمية العربية، وفتح باب الاشتراك التشجيعي بها، ليتمكن القارئ من التعرف إليها، ومتابعتها، والتواصل معها.

ويحرص الزائر على ميزانيته المحدودة فيتمنى الالتزام بالأسعار المدونة على الغلاف، وإجراء الخصومات المناسبة على الكتب ولاسيما للطلبة وذوي الدخل المحدود بصفتهم الشرائح الأوسع والأكثر اهتماما بالكتاب.

وإذا كانت الندوات الفكرية والأمسيات الأدبية والشعرية المرافقة للمعرض ذات أهمية خاصة لما تستقطبه من جماهير نوعية ومتعطشة للمعرفة، فكم هو ضروري أن تتم في مواعيدها المحددة، وأن لا يفاجئ الحضور باعتذار أحد المشاركين، وأن تحرص إدارة النشاطات على النظام والهدوء والحد من الفوضى والتسيب لئلا تؤدي هذه النشاطات عكس غايتها وغرضها.

إن افتعال أزمات «الكتب الممنوعة» جعل المشرفين على هذه المعارض يقعون أسرى الخوف والحذر من مطرقة «الرقيب» وسندان «القانون»، واحتجاج «الصحافة» على المنع أحيانا أو السماح أحيانا أخرى!! وبين هذا وذاك تهدر كثير من الجهود التي نأمل أن تصب في مجال المبادرات الخلاقة لإنجاح هذه التظاهرة الثقافية، وتقديم الكتاب بأمثل صورة ممكنة للقارئ، بعيدا عن الولوغ والتعسف في تقصي حدود «المسموح» و«الممنوع» بعد أن أوشكنا على الدخول في الألفية الثالثة التي ستحطم فيها الثورة الجديدة للاتصالات والمعلوماتية كل أشكال الرقابة المفروضة مهما تعاظم شأنها.

في هذا العدد


الدراسات

الأنماط السردية في خماسية «مدن الملح»

• سعيد بو عيطة
- المغرب -

إن أغلب الدراسات المرتبطة بالشعرية PoeTique، تُرجع التمييز بين الصيغ السردية؛ إلى التقسيم التقليدي بين المحاكاة/ Mimesis والحكي التام/ Diegesis. أو إلى تقسيم النقد الجديد الانجلو أمريكي الذي يميز بين: العرض/ Showing والسرد/ Telling. إن التقسيم الأول، قد ارتبط بمنظور فلسفي للوجود مع التصور الأفلاطوني. أما الثاني، فيحمل تصورا جديدا للعمل الروائي. خلافا لنموذج الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر.

في تحديدنا لمفهوم الصيغة، ننطلق من تصور تودروف/ T. Todorov. إنها حسب هذا الأخير «الطريقة التي بواسطتها يقدم السارد القصة»(1). خلافا للناقد جيرار جينيت/ G. Genette، الذي يدخل ضمنها المسافة والمنظور(2). انطلاقا من تصور تودروف، فإننا لا نميز في الخطاب

الروائي، بين حكي الأقوال وحكي الأحداث كما يذهب أغلب الدارسين. على اعتبار أن الأول خاص بالشخصيات والثاني بالسارد. يرى أصحاب هذا الاتجاه، بأن الأنماط السردية لا تخرج عن أسلوبين: التشخيص/ Representation والسرد/ Narration انطلاقا من مصدرين: القصة التاريخية/ La chronique، وهي سرد خالص. والدراما/ Le Drame، يتعلق بشخوص الرواية عبر صور ومشاهد درامية(3). إلا أن هذا التمييز، يحمل آثار التمييز الكلاسي. خاصة الأرسطي. حيث التمييز بين الدراما (نص الشخصيات) والتاريخ (نص السارد). أو الملحمة: نص السارد + نص الشخصيات. وعلى الرغم من ذلك، فإن ذلك يشي بأن الصيغتين الكبيرتين (السرد/ العرض)؛ موجودتان في جل الخطابات الحكائية بمختلف أشكالها. إن تحديد الصيغة ينطلق من معاينة طريقة هاتين الصيغتين داخل الخطاب الروائي. وكيف تقدم الحكاية من خلالها؟ بدون تمييز بين الشخصيات والسارد. إن هذا التصور، سيجعلنا نميز بين جل الخطابات المستعملة في الخطاب الروائي ككل. وليس من خلال حكي الأقوال فقط. مما يؤدي إلى الحديث عن حكي الأحداث(4). للبحث عن علاقات الخطابات أيا كان مرسلها: شخصية، مجموعة شخصيات، سارد. يقوم ذلك على أساس مركزي، يرتبط بتبادل الأدوار الحكائية. بمعنى ما تعرفه علاقات السرد والعرض. بين السارد والشخصيات من تبدلات تكمن في: السارد ـ الشخصية.

الشخصيات ـ الساردون.

في أغلب الأعمال السردية، نجد السارد باعتباره شخصية يتحدث مع باقي الشخصيات. أو شخصيات يمارسون السرد. إنه تصور يؤدي إلى إقامة نمذجة لصيغ الخطاب. تنطلق من الصيغتين الكبيرتين (السرد ـ العرض). وإقامة هذه النمذجة على مستويين:

أ ـ صيغ الخطاب الروائي الواحد.

ب ـ الخطابات الروائية انطلاقا من الصيغة.

إنه هدف، ينبغي على السرد أن يتوخاه في جل مكوناته: الرؤية، الصيغة، الشخصية، الفضاء، الخ... لإقامة نظرية متكاملة. إن الصيغة بهذا الفهم، عبارة عن أنماط / Modes خطابية يتم بواسطتها تقديم القصة. إن الصيغ التي تقدم من خلالها القصة نوعان: السرد والعرض. باعتبارهما صيغتين أساسيتين. تتضمن كل واحدة، صيغا صغرى؛ بسيطة أو مركبة. لأن السرد، قد يقوم به السارد أو إحدى الشخصيات. والشيء نفسه بالنسبة للعرض. باعتبارهما خطابين موجهين لمروي له/ متلق. تنطلق من نوعية العلاقة بين المتكلم وخطابه ونوعية المتلقي. مما يمكننا حصر هذه الصيغ في خماسية ـ مدن الملح ـ لعبد الرحمن منيف فيما يلي:

1 ـ صيغة الخطاب المسرود: يرسله المتكلم. وهو على مسافة مما يقوله. يتحدث إلى مسرود له. سواء كان مباشرا / شخصية. أو متعلق بالخطاب بكامله. إن ما يميز صيغة السرد ـ في هذه الحالة ـ، تراكم الأحداث وسيولة الزمن. يظهر ذلك في الخماسية، في توالي الأحداث وتعاقبها بشكل واضح. لأن البنية الروائية فيها، تتجه نحو الكشف عن تلك التحولات. ويتدفق السرد، معريا الأحداث. يقول

السارد: «بعد سبعة عشر يوما، رحل الأمريكيون ومعهم الدليلان. لكن رحيلهم هذه المرة كان إلى الداخل وليس من حيث أتوا».(5) سرعة زمنية، تطبع أجزاء الخماسة «موران في تلك السنين التي أعقبت منتصف القرن، لا تزال بعيدة منسية».(6) يقول السارد كذلك: «ما كاد الأسبوع الأول يمر على وصول العائلة، حتى استأذن الحكيم، بكثير من التواضع والخجل».(7) إذ يتوزع السرد في الأجزاء الخمسة، حيث ينقسم كل جزء إلى فصول صغيرة غير مرقمة ولا معنونة. متقاربة في الحجم. تصل إلى 283 فصلا. تتوزع كالتالي:

الجزء	عدد الفصول
التيه	77
الأخدود	87
تقاسيم الليل والنهار	42
المنبت	25
بادية الظلمات	52

إن هذه الفصول المتعددة، تتميز بسيولة الزمن. باعتباره خاصية السرد، نلاحظ ذلك من خلال النماذج التالية: خلال رحلة العودة (التيه، ص 33) - بعد سبعة عشر يوما (التيه، ص 36) - الأيام تمر ثقيلة متباطئة (التيه، ص 83) - خلال السنة الثانية (الأخدود، ص 143) - في نهاية الشتاء (تقاسيم الليل والنهار، ص 130) - في أوائل حزيران (المنبت، 57) - الشهور والأسابيع الأخيرة (بادية الظلمات، ص 224) - ولم تمض شهور على تسلم فنر (بادية الظلمات، ص 290). فصيغة الخطاب المسرود، تعرف كثافة الأفعال. نبين ذلك من خلال هذا المقطع الذي أخذناه من الجزء الأول / التيه، ص: 70 «ما كاد المعسكر يقام، والأحمال تنزل وتنظم، والرجال يخططون الأرض، ويقيمون سياجا من أسلاك وراء أخشاب بيضاء قصيرة. ثم ينثرون مواد غريبة حول الخيام. ويرشون الأرض بماء له رائحة نافذة، حتى بدأوا يفتحون صندوقا خشبيا كبيرا ويخرجون منه قطعا حديدية سوداء. وخلال فترة قصيرة أخذ صوت يشبه الرعد، يهدر من الآلة». نلاحظ كثافة الأفعال: يقام، تنزل، تنظم، يخططون، يقيمون، ينثرون، يرشون، يفتحون، يخرجون، يهدر. إن الفعل يعني التجدد والاستمرارية. بخلاف الاسم، الذي يعني الثبات والجمود كما يذهب البلاغيون. وغالبا ما تتميز هذه الصيغة بالتسلسل / Enchainement على مستوى الزمن. لأنها سرد خالص. يكون - أغلب - الكلام على عاتق السارد.

2 - صيغة المسرود الذاتي: تظهر في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم / السارد،

عن ذاته وماضيه. بمعنى وجود مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه. يدخل ضمنها التذكر واسترجاعات ماضيه. إن هذا ما ينعته جيرار جينيت/ G. Genette ب: Transpose. يظهر ذلك في خماسية - مدن الملح -، من خلال خطاب الشخصيات المتعددة. والتي تتموقع بعض الأحيان في موقع السارد. يقول السارد/ شخصية متعب الهذال، متحدثا عن علاقته بالأجانب «سالفة وانقضت. وهذا الوادي، ياما شاف وياما سمع.. واللي مروا بالوادي أكثر من التراب. لكن ما يبقى منهم أثر. وعسى أولاد الحرام اللي مروا يغيب أثرهم ويغيب ذكرهم». التيه، ص: 52. أما شخصية أم الخوش/ السارد، فتسرد حلما «اسمعوا يا أهل الوادي: المنام ما يكذب. جاءني ثلاثة ملائكة: كانوا في ثياب بشر بيضاء وقالوا لي: الخوش يكون هنا يوم الخميس. الملاك الكبير له مثل وجه الخوش ويضحك مثله. وكان الصغير بقوة الخوش. والثالث ما شفته، لأنه كان يعطيني ظهره». التيه، ص: 57. وكذا سرد شخصية فواز، لِمَا وقع لهم بعد غياب أبيهم: «بعد غيابك يا أبي، تركنا وادي العيون. هم الذين أجبرونا على أن نتركه. شعلان وحده الذي بقي. ذهبنا يا أبي إلى الحدرة (...) انتظرناك في وادي العيون. انتظرناك عند البراميل، وعند الأسلاك». التيه، ص: 147. نبين ذلك في الأجزاء الأخرى من خلال ما يلي:

الرواية	الصفحة	القائم بالسرد
الأخدود	428	صبحي المحملجي
تقاسيم الليل والنهار	18	السلطان خريبط
	190	هاملتون
	348	عمير
	391	مؤرخ خريبط
بادية الظلمات	195	خريبط
	284	روبرت
	296	فضة

وبالمقارنة مع حجم الخماسية، فإن هذه الصيغة تبدو قليلة.

3 - صيغة الخطاب المعروض: حيث يتم تبادل الكلام بين المتكلم ××××ومتلق مباشر دون تدخل السارد بينهما. أو ما أطلق عليه تودروف/ T. Todorov، بالقصة في الدراما(8). حيث تجري فيها الأحداث عبر مشاهد. وذلك عن طريق الفعل وردود الفعل، بواسطة «الحوار المعبر عنه لغويا والموزع إلى ردود متباينة/ Repliques، كما هو مألوف في النصوص الدرامية».(9) قصد تحقيق تلك التعددية الصوتية Polyphonie.

إن هذا ما ينعته جيرار جينيت، Immedial / مباشر. حيث يرى بأنه تنويع على الخطاب المنقول.(10)

وعلى الرغم من أن خماسية - مدن الملح -، غنية بالحوارات. لتعدد شخوصها وأحداثها؛ فإن الخالص منها (حيث لا يتدخل السارد) لا يتعدى في الجزء الأول/ التيه ثمانية حوارات. نذكر منها:

«- هالحين أنا أسويه.. بس علمني.

- الأحسن يستريح. لازم يستريح!

- مرة واحدة... وبعدها يستريح!

- مرة واحدة.. ها؟

- أي مرة... مرة واحدة». (التيه، ص: 404).

وفي الجزء الثاني / الأخدود، نقرأ هذا الحوار بين شمران وصالح:

«- عدوك، بعد اليوم يا صالح، ما هو الأملط. ذاك أخذ منك حقه وزود. هالحين بحّر زين بابن المطوع، تراه إذا نسيت ما ينسى!

- يخسا!

- تحزم للوادي بحزام أسد... يا صالح.

- أكثر من - النعمة - اللي عايشين فيها يا أبو نمر، ما نلقى!

- برد الشتا... وغدر اللئيم توقه.

- والله ما عندي غير حياتي وعباتي، يا أخوي، يا أبو نمر» (الأخدود، ص: 547).

4 - صيغة الخطاب غير المباشر: إنه أقل مباشرة من المعروض المباشر. نظرا لأنه يتضمن مصاحبات الخطاب المعروض/ Para-Discours(11). المتجلية في تدخلات السارد. قبل العرض أو خلاله أو بعده. إلا أن السارد - في هذه الحالة -، يتوجه للمتلقي غير المباشر. إن أغلب النقاد، يطلقون على هذا المستوى؛ الحوار. والبحث في هذا المستوى، مازال غائبا في حقل العمليات النقدية. لأن الاهتمامات القائمة، تكفي بمسح النص بشكل أو بآخر. والعمل في الجزئيات، هو أقرب إلى الاحتواء الكلي. لكون النص الإبداعي، عبارة عن وحدات متداخلة. والشمولية، إن تحققت على المستوى النظري؛ إلا أن البون ما زال قائما بينها كأدوات والمتن الإبداعي. وتعدد النظرة التجزيئية، هي التي أعطت الضوء الأخضر للسمياء. التي تنظر إلى النص باعتباره وحدة علاماتية دالة فقط(12). ولعل أهم مثل لذلك، نذكر مثلا لا حصرا: ألف ليلة وليلة - كليلة ودمنة - مقامات الحريري والهمداني. إن هذه الأعمال، لم تكن لتجد تلك القيمة - الآن - لولا تلك النظرة التجزيئية. لأنها مقولة تمكن من تشريح وحدات النص: وحدة اللغة، وحدة السرد، وحدة الموضوع، الخ...

إن محاولة تفكيك وحدة الحوار، يضعنا أمام أسئلة أهمها:

أ - كيف نتعامل مع الحوار، باعتباره مبدأ يتأرجح بين الوجود والإمكان داخل عملية القص؟

ب - هل هناك وجه واحد للحوار، أم له وجوه أخرى تختفي وراء تقنية السرد عامة؟

ج ـ من يوجه الحوار، هل سلطة السارد أم سلطة الشخوص؟
د ـ لماذا هيمنة الصوت الواحد/ السارد، داخل أغلب الأعمال الروائية؟

إن الحوار، يستلزم طرفين أو أكثر. إن الحوار الثنائي الخالص، الذي لا يتدخل السارد فيه؛ هو الذي أشرنا إليه في ـ صيغة الخطاب المعروض ـ أما صيغة الخطاب غير المباشر، فيتجلى في الحوار الذي يوجهه السارد. حيث يتم استحضار طرفين أو أكثر عبر قناة التداول الكلامي. ويتقدم هذا الحوار الروائي، في نوعين: أ ـ حوار أخبار، ب ـ حوار صراع.

خلال الأول، تكون المواقف هادئة. يتم فقط، نقل أخبار معينة. ونظرا لتعدد شخصيات الخماسية، فإنها تعرف تعدد الحوارات.

نقرأ في الجزء الأول / التيه: ص: 31.

«ـ عند ابن الراشد ضيوف غرباء... (...)
ـ من الفرنج ويتكلمون العربي (...)
ـ ثلاثة أجانب، ومعهم اثنان من عرب الزور(...)
ـ وعرفت منين هم ويش يريدون؟
ـ الناس يقولون إنهم جاءوا ليبحثوا عن الماء (...)
وبنفس التحفز الذي بدا في عينيه حين قال له (...)
ـ لازم أشوف بنفسي...».

أما في الجزء الثاني / الأخدود، فنقرأ: ص: 99.

«قال لخاله في لحظة انفعال:
ـ كان من الواجب أن تكون في موران من زمان يا خالي.
ـ كل شيء بأوانه أحسن... يا خالي (...)
وضحك الحكيم بحزن وأضاف:
ـ إذا عرفنا كيف نشتغل».

أما الثاني، فيكون عبارة عن ردود أفعال متناوبة / Replique عبر مشاهد درامية. نستشف ذلك من خلال حوار شخصية متعب الهذال وشخصية الأمير:

«رد الأمير بثقة وعصبية:
ـ من يدرينا لولا مساعدتهم؟ هم قالوا لنا(...)
ـ وهذا الذهب في وادي العيون يا طويل العمر؟
ـ في وادي العيون(...)
قال متعب الهذال ببرود وتحد:
ـ حنا اللي حاربنا، بسيوفنا أخذنا هذي الأرض شبرا وراء شبر تضايق الأمير من هذا التعريض (...)
بعدما منّ الله علينا بالنعمة لازم نشكره، لا أن نخلق المشاكل (...)
وتغيرت لهجته وتابع:
ـ أنتم كبار وأعقل أهل وادي العيون، وواجبكم أن تسهلوا عمل الأصدقاء(...)
قال متعب ساخرا:
ـ والله، يا طويل العمر، قبل ما تجي هذي العفاريت كان حالنا أحسن (...)»

التيه، ص: 87، 88.

يتجلى ذلك من خلال هذا المشهد الحواري بين متعب الهذال والأمير، حول التعامل مع الأجانب / الأمريكان.

ونقرأ كذلك في الجزء الثاني / الأخدود:«

جاءها صوت حسني:

- ما قلت لنا، يا حجة قصة هذا الغزال!

- قصة هذا الغزال؟

هكذا تساءلت بحزن أقرب إلى الاحتقار ثم تابعت:

- ما له قصة يا ابني. غزال مثل كل الغزلان.

نزل من السماء؟

- لا يا ابني، الغزال ما ينزل من السماء (...)

- طيب من أين جاءنا؟

- من الشيخة.. يا ابني.

- يعني رحت. كسرت يميني.

- حتى لا أتعبك يا ابني رحت (...)

- يعني يميني فالصو بالنسبة لك؟(...)

- يعني أنا لا شيء باعتبارك.

- أفهم على كيفك...» الأخدود، ص: 124.

ثمة نوع آخر من الحوارات. يتمثل في الحوار الداخلي / Monologue. إن الشخصية في هذه الحالة - توجه الخطاب لذاتها. يتحقق بذلك، إما التوافق أو التناقض. فالحوار. بجل أنواعه، يساهم في خلق الحيوية السردية. وتكمن أهميته - بصفة عامة - فيما يلي:

1 - إلقاء الضوء على الشخصية والتعريف بها داخليا. لتكون إما فاعلة أو منفعلة، على مستوى القول.

2 - فسح المجال للشخصية للتعبير عن نفسها والمسكوت عنه في سرد السارد. قصد تحديد المواقف. وهو ما تجلى عند شخصية متعب الهذال (من خلال الحوار الذي ذكرنا). وشخصية ابن الراشد من خلال الحوار التالي:

«- يا ابن هذال، لا تخف وكّل الله، حقك يصلك (...)

وإذا رفض متعب الهذال أن يسمع، إذا سخر، كان ابن الراشد يغير لهجته:

- يا ابن هذال، أنت شيخ الوادي. أنت أعقل من فيه. ولازم تعرف أن الحكومة تتعامل مع الناس بالناموس أو الدبوس.

- وتهددني يا ابن الراشد؟

- يا ابن هذال، قلنا لك، الرأي رأيهم... (13).

3 - قتل رتابة السرد والوصف عبر تقنية التعبير.

4 - الإيهام بحقيقة المشهد. عن طريق تغييب صوت السارد. واستحضار أصوات مشخصة.

5 - صيغة المعروض الذاتي: إنه نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتي. مع وجود

فروقات بينهما على مستوى الزمن (14). فإذا كان في المسرود الذاتي يحاور ذاته عن أشياء ماضية، فهنا يتحدث عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام. إلا أن هناك نمطا آخر من الخطاب. وسيطا بين المسرود والمعروض. يتجلى في المنقول. لأن السارد أو الشخصية، قد ينقل كلام متكلم آخر. وهنا نجد أنفسنا أمام نمطين:

أ ـ المنقول المباشر: عبارة عن معروض مباشر. لكن لا ينقله المتكلم الأصلي. يوجه إلى مسروده مباشر أو غير مباشر.

إن هذه الصيغة، تتجلى في خماسية ـ مدن الملح ـ من خلال مجموعة من الأنواع: المذكرات، الرسائل، البلاغات، الأهازيج، الأغاني، التناصات، الخ.. عبارة عن خطابات الشخصيات، ينقلها السارد. لكنه يحافظ عليها كما صاغتها الشخصية. إن الخماسية، غنية بهذه الخطابات.

أ ـ المذكرات:

نظرا لزخم الأحداث والتحولات السردية، التي تعرفها مدن الملح؛ تجعل الشخصيات تنسج سردا عبر مذكراتها المختلفة: اجتماعية، فكرية، سياسية، الخ... لأن عبد الرحمن منيف، على حد تعبير أحمد جاسم الحميدي، «عبر عن تفاصيل حياة يومية. لبشر ما زالوا يعيشون طفولة إنسانية. ويخوضون صراعا ضد الطبيعة والحياة»(15). نقرأ في الجزء الخامس / بادية الظلمات (وهو أغنى الأجزاء في خطاب المذكرات) «كتب روبرت يونغ في يومياته: «... ليس عبثا وجود المحاكم. إنها ضرورية لكي تحل الخلافات بين البشر...» (بادية الظلمات، ص: 337).

إن هذا النوع من الخطابات / المذكرات، تتوزع في الخماسية كالتالي:

الجزء	الرواية	عدد هذه الخطابات
الأول	التيه	8
الثاني	الأخدود	5
الثالث	تقاسيم الليل والنهار	9
الرابع	المنبت	6
الخامس	بادية الظلمات	19

ب ـ الرسائل:

عبارة عن خطابات الشخصيات، موجهة إلى متلق مباشر. ينقلها السارد محافظا على صياغتها الأصلية. يقول السارد: «فلذة كبدي... غزوان هذه أول رسالة أكتبها إليك. سوف تتذكر هذه الرسالة...» الأخدود، ص: 151. ونقرأ في ـ بادية الظلمات ـ «رسالة مس ماركو، ودية وقصيرة: «سمو الأمير، كنت أتوقع، بل وأتمنى أن أراك هنا مرة أخرى،...» ص: 25.

تتوزع هذه الخطابات في الخماسية كالتالي:
- التيه: 2.
- الأخدود: 9.
- تقاسيم الليل والنهار: 5.
- المنبت: 2.
- بادية الظلمات: 6.

ج - البلاغ:

شأنه شأن الرسالة. تنتجه شخصية معينة (شخصية الأمير أو السلطان) لمتلق مباشر. إلا أنها صيغة قليلة بالمقارنة مع صيغة الرسائل والمذكرات. في الجزء الأول/ التيه نقرأ «عند الظهر، صدر عن ديوان الإمارة البلاغ القصير التالي: غادر صاحب السمو الأمير خالد حران صباح هذا اليوم للعلاج. وقد أمر سموه قبل سفره بعودة جميع العمال إلى الشركة...» ص: 582. أما في الجزء الثاني/ الأخدود، فنقرأ «ففي صباح اليوم الثالث صدر عن قصر الروض البلاغ التالي: بسم الله الرحمن الرحيم، «يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية. فادخلي في عبادي وادخلي جنتي» صدق الله العظيم. وأعلنت وفاة السلطان خريبط.» ص: 8. تتوزع هذه الخطابات / البلاغ في الخماسية كالتالي:
- التيه: 3.
- الأخدود: 4.
- تقاسيم الليل والنهار: 5.
- المنبت: 1.
- بادية الظلمات: 1.

د - التناصات:

لن نتناول - هنا - مفهوم التناص / Intertextualxteكما حدده ميخائيل باختين/ M. Bakhtine وعمقه كل من جوليا كرستيفا/ J -Kristeva وجيرار جينيت/ G. Gentte. لكن باعتباره خطابا تنتجه شخصية معينة. وينقله السارد. بصيغته الأصلية. نقرأ في الجزء الثالث/ تقاسيم الليل والنهار: «وقال مسلم ابن قتيبة: لا تطلبن حاجتك إلى واحد من ثلاثة، لا تطلبها إلى الكذاب فإنه يقربها وهي بعيدة...» ص: 290.

تتوزع هذه الخطابات في الخماسية كالتالي:
- التيه: 16.
- الأخدود: 9.
- تقاسيم الليل والنهار: 6.
- المنبت: 4.
- بادية الظلمات: 23.

من ثمة، نلاحظ تعدد الصيغ المرتبطة بالخطاب المنقول المباشر. مما يشي بغنى الخماسية وتنوع صياغة متنها. إنها خطابات تعبر عن غنى النص وانفتاحه على نصوص عدة. تزيد من تعدد أصوات الرواية. ويتجاوز صوت السارد الرتيب. وتعبر عن المواقف المختلفة للشخصيات.

نحدد هذه الخطابات كالتالي:

الخطاب / الرواية	المذكرات	الرسائل	البلاغ	التناصات
التيه	8	2	3	16
الأخدود	5	9	4	9
تقاسيم الليل والنهار	9	0	0	6
المنبت	6	2	1	4
بادية الظلمات	19	6	1	23

ب - المنقول غير المباشر: شأنه، شأن المباشر. إلا أن الناقل لا يحتفظ بالكلام الأصل. ويقدمه بشكل الخطاب المسرود. إن هذه الصيغة، قليلة جدا في الخماسية. وتتمثل خاصة في الأهزوجة. هذه الأخيرة، عبارة عن خطاب الشخصيات. لكن لا ينقلها بصيغتها الأصلية. فتبدو عبارة عن سرد خالص. إن أول أهزوجة في الخماسية، هي لشخصية مجلي السرحان. عشية الاحتفال بالانتهاء من مد أنابيب النفط بين حران ووادي العيون. تعكس موقف العمال من الأجانب / الأمريكان «وين تولون، أمريكان يازرق العيون

وين تولون

الشمس من فوق والعقرب من حدرية.» التيه، ص: 481، 482.

إن هذه الأهزوجة، قريبة من الشعر العامي / الشعبي. إذ تقال في مناسبات معينة. إنها تعبير واضح عن الموقف من الحدث العام. تتضمن الخماسية، أربع أهزوجات. متضمنة كلها في الجزء الأول/ التيه. تعكس الموقف السلبي من الأجانب. بلغت ذروتها عندما قُتل مفضي الجدعان. وتسريح مجموعة من عمال الشركة دون أسباب. مما أدى إلى إضراب العمال. فجاءت أهازيجهم جماعية. تعكس رؤياهم الفكرية. ومطالبهم من الحكومة والشركة. تتوزع الأهزوجة في رواية التيه حسب ما يلي:

ص: 550، مرة واحدة

ص: 554، خمس مرات.

ص: 571، أربع مرات.

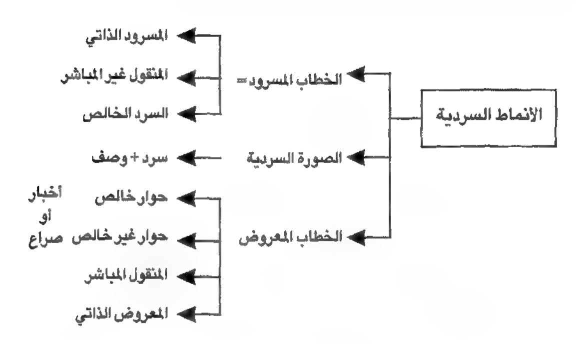
6 - الصورة السردية:

قد يتداخل السرد الخالص والتشخيص. ليصبح حسب سيزا قاسم، عبارة عن صورة سردية تتميز بالحركة (16). بحيث يتم إدخال الفعل في المقطع الوصفي. نبين ذلك، من خلال النموذج التالي: «أما حين استخرج الخوش من تحت ثيابه المغبرة القديمة تلك المحفظة الجلدية التي كان يعلقها برقبته. وكانت مربوطة بخيط قوي أحسن اختياره وتثبيته. حين استخرج الخوش المحفظة وكانت تلتصق على

اللحم، قريبا من القلب (...) ثم فك المحفظة بهدوء ويمد كل ما فيها بيديه الاثنتين ويضعه كله في حضنها.» التيه، ص: 164. يقدم السارد من خلال هذا المقطع، صورة الخوش. لكن × × لا يقدمها في وصف ثابت. بل في حركة: استخرج الخوش، فك المحفظة، يمد كل ما فيها، يضعه في حضنها، إلخ... كأننا أمام مشهد سينمائي. باعتباره صورة مركبة. تتضمن الخماسية، مجموعة من الصور السردية من خلال الجدول التالي:

الجزء	الرواية	الصفحة	صورة سردية عن شخصية
الأول	التيه	164	الخوش
	التيه	278	مزبان وهاجم
	التيه	380	الدباسي
	التيه	442	أكوب
	التيه	524	مفضي الجدعان
الثاني	الأخدود	299	أم حسني
	الأخدود	202	محمد عيد
	الأخدود	118	حسني
	الأخدود	110	الحكيم
	الأخدود	85	الأمير خزعل
الثالث	تقاسيم الليل والنهار	96	ماركو
	تقاسيم الليل والنهار	142	فضة
	تقاسيم الليل والنهار	315	راكان
	تقاسيم الليل والنهار	316	راكان
	تقاسيم الليل والنهار	390	ابن مشعان
الرابع	المنبت	112	مجلي السرحان
	المنبت	218	هانس أورلخت
	المنبت	254	السحيمي
الخامس	بادية الظلمات	195	الأمير فنر
	بادية الظلمات	232	الشيخة
	بادية الظلمات	262	غزوان
	بادية الظلمات	361	فريزة خانم
	بادية الظلمات	471	صفاء الشلبي

إن خماسية مدن الملح، تعرف تعددا على مستوى الأنماط السردية / Polymod-alite. حيث السرد الخالص والحوار بنوعيه: الثنائي / Dialogue والذاتي / Mono-logue. ويمكن إجمالها - عامة - في نوعين كبيرين: الخطاب المسرود والخطاب المعروض. تتفرع عنها مجموعة من الخطابات الأخرى. نبين ذلك من خلال الخطاطة التالية. والتي تعتبر خاصية الخطاب الروائي الحديث:



نحدد هذه الأنماط في خماسية مدن الملح (حسب عملية إحصائية) كالتالي:

نوع الخطاب	تجليه في الخماسية
السرد الخالص	يوزاي كلام السارد
المسرود الذاتي	27 مرة
المنقول غير المباشر	36 مرة
حوار خالص	29 مرة
حوار غير خالص	68 مرة
المعروض الذاتي	42 مرة
المنقول المباشر	83 مرة

إن هـذا التـعـدد، ليس زخـرفـة كمـا يـرى عـبـد الرحـمـن منيـف نفسـه (17). وإنمـا يتـداخل في عـلاقـة عـضـوية. لأن الرواية جنس مـرن. مـفـتـوح في طور التكوين والتـبلور. كـمـا أنه يسـتـفـيـد من كـل الأجـنـاس والخطـابـات. وقـد استوعبت خمـاسـيـة مـدن الملح هذا التعدد. لاتسـاع عـالمها الحكائي. إنها تذكرنا بالسـرد الملحمي. وبروايات القرن السـابـع عشـر. التي سـميت بالروايات الأنـهار / Romans Fleuves (18). كما هو شأن روايات بروست - البحث عن الزمن الضائع -. وبهذا تجاوزت مـدن الملح، الطابع الروائي. لتصـبح حسب مـحـمـد سـاري، ذلك النوع الملحمي.

إن هذه الخـاصـيـة، جعلت أغلب النقاد، يرون بأنها أضفت على الخمـاسـيـة طابعا كـلاسـيـا(19). إلا أن منيف، يرى بأن مـدن الملح؛ تفـرض هذا النوع مـن الشـكل الروائي(20). لأنها تنوعت في شخصياتها وتعددت أحداثها. كما أن الفترة الزمنية التي عـالجـتـهـا ووثقـتـهـا، طالت واحـتلت قـسـمـا كـبـيـرا من الزمن الاجـتـمـاعي والسياسي الذي حاولت أن تنقله. لذلك فـهي مـحاولة ترتيب مناخ نفسي وحدثي من أجل الوصول إلى أفكار وصيغ وأشياء مهمة(21).

إن هذا التعدد في الأنماط السـردية، كان وراء تعدد المظاهر / الرؤى السـردية. بخلاف الخطاب الروائي الكلاسـي الذي لا يتجاوز أنماطا ثلاثة: السـرد الخـالص، الوصف الواضح والحوار الذي يقترب من التـقـريرية. نسـتـشـف ذلك من خـلال بعض نماذج الخطاب الروائي الكلاسـي. نقـرأ في رواية - المعلم علي - لعـبـد الكريم غـلاب «على باب المطحنة كـان يقف تحت سـقـيـفـة من صـفـيح دقت على خـشـبـة مهترئة. يحاول أن يتقي بها المطر المتهاطل. كأنما ينصب من أفواه...» ص: (22). والشيء نفسه نستشفه في هذا الحوار من رواية - بداية ونهاية - لنجيب مـحـفـوظ «أغلق الشرفة وسأله حسان أفندي:

- كيف عادت والدتك بهذه السرعة؟

فأجاب حسين مبتسما.

- لا يمكن أن يستغني عنها بيتها أكثر من يوم.

تجيء الخميس وتذهب الجمعة؟!..

رحلة لا تستحق مشقة القطار!»(23).

في الحوار نجد هيمنة السرد. حيث لا يغيب صوت السـارد. إن هذه الخـاصـيـة، تطبع الخطاب الروائي الكلاسـي عامة.

نبين هذه الخاصية من خلال هذا الجدول:

الخطاب الروائي	الرؤية السردية	الأنماط السردية
كلاسي	أحادية / من خلف	أحادية
حديث	متعددة	متعددة

إن هذا التعدد مشترك وجوهري في متون هذا الخطاب. وذلك من زاويتين:

أ- بنيوية: تمكن من ضبط هذا التعدد. باعتباره سمة جوهرية. من خلال وصف وتحليل الخطاب. سواء على المستوى الجزئي أو الكلي.

ب- وظيفية: تعلن نوعا من الخروج عن السائد سرديا على مستوى الخطاب التقليدي الأحادي الصيغة والرؤية.

إن هذه الملاحظات، تساعد على تجسيد خصوصية الخطاب الروائي الحديث وبنيانه. كما تساعد على وضع تصور حول الأنواع الأدبية وحول تاريخ الأدب.

خلاصة مفتوحة:

حاولنا من خلال هذه الدراسة البسيطة، تبيان إحدى أهم المكونات الأساسية للخطاب الروائي الحديث.

والمتجلية في الأنماط السردية من خلال خماسية - مدن الملح - لعبد الرحمن منيف. واستخلصنا ما يلي:

أ- غنى خماسية - مدن الملح - وخصوبتها من الناحية البنائية والجمالية. فتعدد هذه الصيغ. جعل منها نوعا من الفسيفساء.

ب- نضج الأعمال الروائية العربية جعلها في مستوى الرواية العالمية. ويرجع ذلك - أساسا - إلى مستوى الروائيين العرب. ومنيف خير دليل على ذلك.

لا ندري بأن عملنا - هذا، جامع مانع؛ بقدر ما أثار مجموعة من القضايا المرتبطة بالرواية عامة ومدن الملح خاصة. مرد ذلك إلى غنى هذه الخماسية، وجمالية الإبداع لدى عبد الرحمن منيف.

هوامش

(1) Todorow (Tzvetan), Les Categories du recit Letteraire, (IN) Communications (8), 2em TR, Ed Seuil, Coll. Points, Paris, 1981, P: 152.

(2) يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1989، ص: 194.

(3) Les Cotegories du recit letteraire (Ibd), P: 152.

(4) تحليل الخطاب الروائي (مرجع سابق)، ص: 195.

(5) منيف (عبد الرحمن)، التيه (رواية)، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1988، ص: 46.

(6) منيف (عبد الرحمن) الأخدود (رواية)، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1989، ص: 23.

(7) المصدر نفسه، ص: 42.

(8) تودروف (تزفيطان)، مقولات السرد الأدبي، ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة ـ آفاق ـ اتحاد كتاب المغرب، ع8، 9، 1988، ص: 31.

(9) Communications (8), (Ibd), P: 146.

(10) تحليل الخطاب الروائي (مرجع سابق)، ص: 197.

(11) المرجع نفسه، ص: 23.

(12) مدخل إلى الألسنة، ترجمة: طلال وهبة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / المغرب، 1992، ص: 62.

(13) رواية ـ التيه ـ ص: 79.

(14) تحليل الخطاب الروائي (مرجع سابق)، ص: 132.

(15) الحميدي (أحمد جاسم)، البطل الملحمي في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، دار الأهالي، دمشق (؟؟) ص: 37.

(16) قاسم (سيزا) بناء الرواية، ط1 دار التنوير، بيروت، 1985، ص: 154.

(17) حوار مع منيف: ضمن مجلة، مواقف، ع 65، 1991، ص: 123.

(18) بناء الرواية (مرجع سابق)، ص: 21.

(19) حوار مع منيف: ضمن مجلة: المعرفة (سوريا)، ع 115، 1982، ص: 74.

(20) المرجع نفسه، ص: 75.

(21) منيف (عبد الرحمن)، الكاتب والمنفى، ط1، دار الفكر الجديدة، بيروت، 1992، ص: 210.

(22) عبد الكريم غلاب، المعلم علي، (رواية)، ص: 32.

(23) نجيب محفوظ، بداية ونهاية ـ (رواية)، ص: 37.

● جزء من دراسة تتناول الأعمال الروائية لعبد الرحمن منيف.



نعيد للرواية غرضها

● دانون بوالو
● ترجمة: د. قاسم المقداد

ذكرت سابقا ما أظنه سلبا أو إيجابا حول بدهية Postulat اللاتمثيلية Non Représentivité التي أعتبر أنها كانت تشكل سندا لبعض تحليلات مدرسة تل كل. وسأقوم الآن بتدعيم حكمي هذا ولن أعرض بشكل منتظم لمجموع النصوص التي قامت مجموعة تل كل بنشرها، إنما للكيفية التي لجأ إليها تنظير تلك المجموعة بهدف جعل أي تحليل لتثبيت Mise En Scence المرجع أمرا مستحيلا عبر مفهومات وشبكات التعارض التي أدخلتها. وبالتالي لن أعود إلى النصوص كلها، وسأكتفي باختيار عدد منها وأقوم بدراسته باعتباره سيشكل دلائل على موقف معين.

النص الأول صاحبه جان لوي بودري، نُشرَ في كتاب Théorie D'ensemble (نظرية جامعة) ص 361-364 وعنوانه «الألسنية والإنتاج النصي».

في هذه المقالة يتمسك بودري أولا بأن ينسب للألسنية مكانة مزدوجة: مكانة العلم، ومكانة علم يمكن لمناهجه أن تطال موضوعات لا تنتمي نوعيا إلى

اللسان، مثل دراسة المجتمعات ودراسة اللاوعي.

وفي هذا تأكيد مضاعف قد يقول فيه الألسنيون كلمتهم. لكن القضية الحقيقية ليست هنا. ولكي يؤكد بودري صلاحية الألسنية في مجالات أخرى ليست مجالها، يضطر إلى اختزال هذا الفرع المعرفي إلى أبسط وأفقر عبارة، أي إلى بعض العناصر السوسيرية (نسبة إلى فردينان دو سوسير) مثل محور الاستبدال أو عشوائية العلامة، ويتوجه جل نقد بودري إلى العلامة Signe إذ يقول: «إن العلامة والمنظومة الإيديولوجية التي تحددها (....) تساهمان في إدامة مفهوم معين عن الكتابة (.....) أي أن الكتابة أداة تَمَثُّل، علامة نهائية أخرى.

وهذا يعني أن الألسنية كلها تشترك مع إيديولوجية النص باعتباره تمثلا، ونسخة عن الواقع لأن ما يميز علاقة الدال بالمدلول، كما هي عند سوسير هي دائما علاقة تأتي من الخارج. ومن هنا يرى بودري الطابع الرجعي (المتخلف) للألسنية الذي يطمس العمل الكتابي والإنتاج النصي.

يعود نص بودري هذا إلى عام 1968. في هذه الفترة نشر أنطوان كيليولي A. Culio-li نصا في دورية دفاتر للتحليل جاء فيه: لكن لا يمكننا التأكيد على أن للكلمات معنى دون رد هذا المعنى إلى مفهوم أداتي للغة. وعلى هذا فإن بودري كان جاهلا أو متجاهلا: المسألة تكمن إذا في معرفة السبب الذي أثارها. ولهذا علينا وضع موقف بودري المناهض للألسنية عبر مجموع مواقف جماعة تل كل.

إذاً الكلام كله يدور حول العلاقة القائمة بين الكلمات والنص والأشياء والمؤلف. وفي هذا فإن المنظومة المتشكلة هي في المحصلة منظومة بسيطة جدا. فالمؤلف (المبدع) بالنسبة للنقد التقليدي، تبعا لوجهة نظر تل كل، يؤلف كتابا، وهذا الكتاب يمثل الواقع.

وفي المقابل، فإن جماعة تل كل لا تؤمن بوجود المؤلف (النص هو الذي يوقع)، والنص وحده هو الموجود. النص الذي ينتج نفسه على صعيد لعبة الدوال، وأخيرا حينما يحيل النص إلى خارج ذاته، فهو بذلك يحيل إلى نص (التناص). وعندما نصل إلى هذه المتعارضات:

* إنتاج / إعادة إنتاج.
* دلالة إيحائية / دلالة مباشرة
* تناص داخلي / تناص خارجي

يندرج موقف بودري المناهض للألسنية على المستوى الأول من هذه المتعارضات. الحقيقة أن تحليله، في نهاية الأمر، يقول إن النظرية الألسنية حول العلامة تعادل جعل الكتابة منظومة تمثل لمدلول آخر. وحينما يتحدث بودري عن الألسنية، بهذا الشكل الواسع فهو يصرح بذلك عن حقيقة مضادة (مغالطة) نظرا لوجود السنيين يوافقونه على وجهة نظره حول العلامة.

ثم إذا توقفنا لحظة عند رأي بودري فإن عبارة: النص هو عبارة عن تَمَثُّل، تصبح غير مقبولة. ولكي يكون ذلك كذلك، يجب التسليم بأن الكلمات ما هي إلا صور تمثيلية، لكن الأمر ليس كذلك على الإطلاق. إذاً فالقول عن النص بأنه تمثيل للعالم الواقعي هو قول خاطىء. بل وشديد الخطأ لدرجة أنه يعني شيئا آخر: فهو يعني أن إعادة إنتاج، وعمل (كما لو) كنا ننتج نظيرا Analogon للعالم الواقعي فهذا يعني أننا قمنا بالإنتاج، وتصبح القضية عندها قضية تحليل إنتاج التمثل. وينبغي التسليم بأن الاقتراح التقليدي حول النص هو رمز أو شعار ممارسة ربما يكون من الملائم أن نقوم بإبرازه. النص ليس المرجع الذي

يحيل إليه بل هو توليف لإرجاع ما. وهذا التحليل ينتمي إلى مجال التحليل الألسني والأدبي، ثم إن الألسنيين المهتمين بهذه القضية هم الذين يتقاسمون وجهة نظر بودري حول العلامة السوسيرية مع فارق أنهم ليسوا ضحايا التقابل القائل بمنع انتقال السمة العرضية التي تفصل إنتاج التمثل من جهة إلى أخرى.

لنأخذ مثالا آخر عن جان ريكاردو. وهو من نص معروف يقول «ما الذي تستطيعه الأشجار في الكتب؟». ومشروع هذا النص يقوم على التفكير بالعلاقة القائمة بين الأدب وبين العالم الحقيقي. إذاً فهو موضوع كله دفعه واحدة في مكان، حيث قضية الإرجاع - قضية «إحالة» الكلمات إلى الأشياء - يمكن طرحها.

بينما رأينا عند بودري أن فكرة إمكانية أن يحيل النص إلى شيء آخر غير نفسه، هي فكرة مستبعدة. بل كانت فكرة ما يضم طرفي نقد بودري حول العلامة السوسيرية. أما في الوقت الراهن ينبغي أن تكون الإحالة على النحو التالي: إما أن يتنازل بودري عن فكرة تل كل القائلة إن النص لا يحيل إلا إلى نفسه، وعندها تكون الأشجار في الكتب على علاقة ما بأشجار الواقع، أو يحتفظ بمقولة تل كل، وعندها لا علاقة لهذه الأشجار بتلك نظرا لانعدام علاقتها مع أشجار الواقع.

سنرى الخدعة التي طمست القياس الاقرن Dilemme * وكما هي العادة عند ريكاردو، فإن ما يلفت النظر لدى قراءة النص هو وضوحه المتميز. وترى السؤال مطروحا بدءا من العنوان: «ما الذي تستطيعه الأشجار في الكتب؟» الجواب صريح: «الوصف آلة هدفها تغيير منحى (ال) رؤية. لأن شجرة الكتب مختلفة عن الأشجار، فهي تُسائل أعمق ما فيها».

وبالتالي فإن كل شيء يعمل بفضل الاختلاف الأساسي الموجود بين «الأشجار في الكتب» وبين «أشجار الواقع». لنقف لحظة عند المحاجة حينما يقتضي الأمر إبراز الخلاف. فقولنا عن شيئين أنهما مختلفان، يعني قيامنا بشيئين معا: أولا الافتراض الضمني بأن الشيئين المعتبرين هما قابلان للمقارنة، أي أن بينهما شيء مشترك. بعد هذا يأتي الافتراض الذي يعني تأكيد أن كل واحد من هذين الشيئين يملك خصوصيات (بالإضافة إلى المؤهلات الضمنية المشتركة). إذاً، الاختلاف يفترض مسبقا، إقامة ضمنية لتشابه معين، وهذا التشابه يظل في الحالة الضمنية لغير المعبر عنه NON-DIT. وعلى هذا فإن ريكاردو لا يقول في النص الذي يعنينا أبدا وبصراحة بماذا تتشابه أشجار الواقع مع أشجار الكتب. وهنا يكمن جوهر الخدعة: فلكي يبحث ريكاردو في علاقة الكلمات بالأشياء - باعتباره منظراً للرواية الجديدة - فهو مضطر للانتقال من هوية صريحة بين هاتين الرتبتين Ordres، في الوقت الذي ينطوي أحد أهداف نصه على استخراج خصائص كل منهما.

ليس من غير المهم أن نرى كيف يعزز إثبات الاختلاف دائما التشابه الضمني الذي يقوم عليه. فهذا موجود في كل برهة من برهات النص، وبالتالي يجب أن نعود إليه.

في مسعى ريكاردو، نشأ عن البرهة الأولى وضع التعارض بين استخدام اللغة كوسيلة وبين استخدامها كأداة. في الحالة الأولى فإن «الأساسي يوجد خارج اللغة» أما في الثانية، فإن «الأساسي يقع داخل اللغة نفسها».

القول إن «الأساسي يقع خارج اللغة» يعني إعطاء الأفضلية لوسيلة الاتصال في

اللغة، باعتبار أن هذه الوظيفة عرض تقدمه اللغة لآخر يختلف عنها. لكن الوظيفة التي يمكن للغة تقديم «آخر يختلف عنها» من خلالها هي وظيفة الدلالة المباشرة للغة De-notation. الموقف الأول الذي يرسمه ريكاردو - ويرفضه - هو موقفه من اللغة باعتبارها منظومة ذات دلالة مباشرة. الموقف الثاني، وهو خاص بالكتاب، يتحدد باعتباره مناقضا للأول. لأن اللغة فيه لا تعود وسيلة بل أداة. المشكلة أنه لم يُذكر شيءٌ من شأنه السماح بتحديد «اللغة كأداة». إذاً لابد من الاعتقاد بأن هذا المفهوم ليس سوى تجويف يحتاج إلى أن نملأه، أما إذا حددناه لوحده فإننا بهذا نقوم بعملية سلبية. اللغة كأداة، هي اللغة حينما نستخدمها بشكل مختلف عن استخداماتنا لها كمنظومة دلالة مباشرة. وهذا هو الأمر كله. لكنه أمر مزعج. وهو السبب. فكل موقف من هذين الموقفين قد أدخل من خلال جملة تحدد ما من شأنه تقديم نفسه على أنه أساسي في كل نمط من أنماط اللغة. وهكذا في الاستخدام التدليلي المباشر للغة (الموقف 1):

- «الأساسي يقع خارج اللغة»، بينما في «لغة الكتاب» (الموقف 2):

- «الأساسي هو اللغة نفسها».

إذاً كل مرة نجد أنفسنا أمام تغيير لـ«الأساسي». لكن حينما يتحدث ريكاردو عن الأساسي فهو يريد القول بذلك إن لكل موقف تصوراً عما يشكل «ملحقاً» باللغة. وإذا شئنا إعطاء هذا الملحق مضمونا معقولا، سنلاحظ أن الأكثر احتمالا هو أن كل موقف يعتبر ملحقا باللغة، ما يعتبر الآخر أساسيا. وهكذا فإن الموقف المنفعي Utilitariste (أو التدليلي المباشر وهو الموقف رقم 1) يعتبر اللغة نفسها بمثابة ملحق بما تدل عليه خارج نفسها. أما موقف الكتاب فهو مغاير (الموقف رقم 2) إذ يعتبر ما تدل عليه اللغة خارج نفسها ملحقا واللغة نفسها أساسية. وهنا تفسد الأمور. لنعاين الآن الموقف الثاني - وهو الموقف الوحيد المهم في نهاية الأمر، لأنه يمثل موقف ريكاردو: هنا، الأساسي هو اللغة، إنه اللغة باعتبارها أداة. لكن هذا المفهوم الأخير هو مفهوم خال، باستثناء تحديد سلبي (اللغة كأداة يعني اللغة باعتبارها ليست منظومة تدليل مباشر)، والملحق إلى أساسي اللغة، في إطار هذا التصور الثاني هو الذي حدد الموقف الأول باعتباره أساسي اللغة، أي اللغة باعتبارها منظومة تدليل مباشر Ssystème Dénotatif. وهذا يفضي إلى نتيجة محيرة: فما ننكره على اللغة باعتبارها جوهرا، نعيده إليها كتحديد مكمل، بدون تحديد جوهرها إلا أنه نفي للتحديد المكمل. باختصار، اللغة «أساسا لا تدل دلالة مباشرة» في الكتابة، ومع ذلك فهي تدل دلالة مباشرة. ولا نعرف شيئا بعد هذا.

على صعيد إبراز وظيفة اللغة في «الكتابة»، فإن قضية الإحالة (الإرجاع) هي بالتالي متوارية منذ البداية. ولكي يكون هذا التوتر فاعلا، بمعنى أنه لكي نتمكن بفضله من تفسير ما يمكن أن تقوم به الأشجار في الكتب، لابد أيضا أن تكون الأشجار في الكتب (الكلمات) وأشجار الواقع (الأشياء) متشابهة، لكن دون أن تطرح قضية التشابه هذه بشكل صريح.

لنر كيف يتم هذا!. يقول ريكاردو: إن أشجار الواقع عبارة عن «كثرة مباشرة أي مجموعة من الخصائص». ويضيف قوله إنها: «مجموعة كبيرة من الأشكال والحركات والترتيبات والألوان». إذاً فأشجار الواقع، أو على الأقل تلك التي تنبت في واقع ريكاردو، هي كائنات معدة

سلفا للوصف، ومبهمة خلف الكلمات وأبعد ما تكون عن ملاءمة تجربة سارتر في كتابه «الطاعون». لاشك أن هذه الأشجار هي «مجموعة كبيرة» وهي «كثرة»، لكنها كذلك من حيث المفاهيم، أو كما تقول كلمات النص «من حيث الخصائص» De Caractère. وهي موضوعة سلفا في «شكل وحركة ولون». وهكذا فإن كل شيء يسير كما لو أن شيء الواقع يتضمن سلفا كل المقولات الضرورية لتشكيل الكلمات التي تتشكل في الكتب. وكما لو أن الوصف لم يكن إلا خيارا وتفكيكا أفقيا Dévidage لغزل المفاهيم التي تبرز بكثرة «وفوراء» في الشيء نفسه. عندها ندرك التشابه الضمني الذي يوحد أشجار الواقع بأشجار الكتب، وكلاهما يتمتع بـ«خصائص» أي بـ«مفاهيم» لازمة. وهنا تكمن إيديولوجية ضمنية ساذجة حول المعرفة. وإذا تابعنا ريكاردو حتى النهاية، فإن المفاهيم التي تصف الأشياء هي موجودة فعلا في الأشياء. ووصف الشيء هو استخلاص المفاهيم التي يتضمنها. وهذا الموقف الأفلاطوني غريب من إنسان مقتنع بمناهضته للنزعة الإنسانية.

بقيت نقطة نريد توضيحها تتعلق بالمعنى الحقيقي لعبارة «الأشجار في الكتب». من الواضح أنه لا يقصد الأشجار التي تشير إليها الكتب، لأنها أشجار الواقع. إذا فلابد أن تكون الأشجار المقصودة هي تلك الناتجة عن وصف ما في كتاب. فإذا كان الأمر هكذا، فلأبد من طرح سؤال يتعلق بطبيعة هذا «المنتج». وضمن فرضية أننا لا نريد ترك مستوى الكلمات، يمكن القول أولا إن «شجرة» هي فاعل عام لعدة محمولات تشكل وصف شجرة ما. ويمكننا الذهاب إلى ما هو أبعد من ذلك: «الشجرة في الكتب» لا وجود لها كماهيّة. إنها مجرد كلمة ربطت بكلمات أخرى، وعبارة «شجرة الكتب» ما هي إلا خدعة أدخلت ضمن خط مواز مموه لمفهوم «شجرة الواقع». ولكي يتسنى لنا الحديث عن «الشجرة في الكتب»، ولكي يكون للعبارة معنى، لابد من بناء فضاء خارج النص لا يختلط بالواقع. هذا الفضاء الواقع خارج النص هو الفضاء الذي تسعى إليه نظرية الدلالة المباشرة Dénotation. لكننا رأينا أن الوظيفة الأساسية للغة ليست وظيفة الدلالة المباشرة، إذاً..

ليس من باب الصدفة أن يكون النصان المختاران كمثالين قد بنيا على أساس إقامة أزواج من التقابلات. هذا يعني، برأيي، العلامة الفارقة لعمل مدرسة تل كل نفسها. الحقيقة أن البنية البرهانية Arguementative التي يمكن أن نعثر عليها كل مرة يمكن أن تحاكى كما يلي:

1 ـ المفهوم الذي وضعه خصمي (صاحب النظرية الساذج والذي أتصدى له) لا يوضح الواقع الذي يسعى إلى تفسيره.

2 ـ لكي نوضح هذا الواقع بشكل كامل، دعوني أعرض عليكم مفهوما جديدا أقابله بمفهوم (ي).

3 ـ بما أنني بين (ت) أن ما يقوله خصم (ي) هو قول خاطىء، وأن المفهوم الذي يستخدمه غير عملاني، فهذا يعني أن مفهوم (ي) الخاص بي هو العملاني.

نرى أن هذا المسعى يفترض أن المفهوم الذي يقدمه الناقد ينطوي على مضمون يمكن اختزاله إلى نفي المفهوم الذي يستخدمه خصمه. وليس هذا ما هو حاصل بالضرورة. فحينما ندخل مفهوما كمفهوم الوجه الآخر لمفهوم غير متكامل، فإننا في الحقيقة نقول أكثر من مجرد النفي - أو أننا عندما نغير الإشكالية. زد على هذا أن

المفهوم الذي يقدمه الناقد يقوم فقط على عدم اكتمال مفهوم خصمه. وعن طريق حيلة العرض هذه، يكون عندها معفيا من اختبار الوقائع. هذه الحالة هي التي عززت في تفكيرنا أن الرجوع إلى الأمثلة كان ضروريا.

وعلى هذا سنطرق النصوص الأدبية من وجهة نظر ألسنية. وهذه المقاربة تفرض عادة إمكانية أن نستبعد من مجال التحليل النصوص غير الأدبية، بمعنى آخر إننا نملك مجموعة من أدوات الاختيار والتصنيف. لكننا لا نملك هذه الأدوات. بل من غير المؤكد أنه بالإمكان إنتاجها. في المقالة المعنونة مفهوم الأدب يلاحظ تودوروف حول هذا الأمر، أنه «إذا اخترنا وجهة النظر البنيوية، فلكل نمط من أنماط الخطابات التي نسميها عادة بالأدبية «أقارب» لا ينتمون إلى الأدب، وهم أقرب إليه من أي نمط من أنماط «الخطاب الأدبي». وبالفعل هناك، دون شك، فرق بين الرواية التاريخية وبين كتاب التاريخ، وبينها وبين القصيدة.

في الوقت نفسه الذي يقوم فيه تودوروف بإبراز صعوبة، بل استحالة إقامة منظومة تسمح بتمييز النص الأدبي عن النص غير الأدبي، فهو يدعونا للنظر إلى الأدب، ليس باعتباره وحدة، بل باعتباره تعددية أجناس. عبر هذا العمل سنلتزم بتفحص نصوص التخييل الروائي (رواية، حكاية، قصة قصيرة)، مستبعدين من مجال بحثنا ما ينتمي إلى عالم الشعر أو المسرح. وإذا بدا لنا مؤكدا، بالحدس، أن الأمثلة المختارة مأخوذة فعلا «عن الرواية»، بالمقابل، فإن قضية تمييز الأنواع لن تطرح على بساط البحث، بسبب غياب المعيار النظري. لنعد إلى تودوروف. فبعد وضع محصلة لما تقدمه التقاليد النقدية إلى قضية مكانة النص الأدبي، فإنه يستخلص معيارين أساسيين: معيار التحديد الذاتي للغاية أو الهدف Autotelie ومعيار التخييلية Fictionalite وهما معياران متكاملان ومتناقضان باعترافه هو نفسه.

الخطاب الأدبي، بالنسبة للتحديد الذاتي، لا يحيل إلا إلى نفسه. فهو أساسا إيحائي (ذو دلالة غير مباشرة) وتعبيري وبراغماتي، يقوم بتنظيم كتامته بواسطته (أي بواسطة التحديد الذاتي).

أما بالنسبة للتخييلية، فالخطاب الأدبي فيها يحيل إلى آخر، لكن هذه العملية هي عملية تعيين، بمقدار ما هي عملية إبداع، لدرجة أنه لا يمكن تطبيق القيم المنطقية لـ«الحقيقي» ولـ«الخطأ» على مقولته.

ونرى أنه في الوقت الذي تقتضي فيه التخييلية أنه بإمكان النص الأدبي الإحالة إلى شيء آخر غير نفسه، فإن التحديد الذاتي يشير إلى انغلاقه على نفسه. والتناقض بينهما صارخ، ومع ذلك، بمقدار ما يكون نصيب الإبداع الإرجاعي لازما بالطابع التخييلي، فإنه يقرأ على أنه عودة الخطاب إلى نفسه. والتحديد الذاتي والتخييلية هما أيضا متكاملان.

فضلا عن هذا، فإن تودوروف لا يكف عن التشديد على كون هاتين الخصيصتين، إذا تمكنتا من إيضاح عدد جيد من النصوص الأدبية، فهما، في الحقيقة، غير ضروريتين وغير كافيتين: فهناك موضوعات أدبية تفلت من هاتين النوعيتين، وهناك بعض الإنتاجات غير الأدبية تكون ذات تحديد ذاتي وتخييلية في الوقت نفسه. وتبدو التقاليد النقدية، بما فيها التطوير الذي حمله إليها تودوروف، عاجزة عن تمييز الأدب من اللا أدب.

ويبدو أن لا طائل من عزل ظواهر اللغة الإعراضية Symptomatiques عن النص

الأدبي.. للحظة، راودتنا الغـواية في الاعتقاد، في اللغة الفرنسية على الأقل، بأن استـخدام بعض أزمنة الحكاية وبعض التعابير مثل الأسلوب المباشر، من شأنها أن تلعب مثل هذا الدور. ونتفق دون شك، على أن استخدام زمن الماضي البسيط في اللغة الفرنسية غير مريح في إطار حكاية أدبية. أما عن الأسلوب غير المباشر الحر، فيصرح م. ليبس M. Lips أنه استخدم بشكل خاص في الرواية الفرنسية التي انتشرت في القرنين التاسع عشر والعشرين.

هاتان العلامتان الفارقتان، والعمليات التي تستخدمها، لا تنطوي على ضمانات ضرورية غير كافية للطابع الأدبي للنص. بل من غير الممنوع التفكير في أنها تميز الملفوظات المكتوبة عن الملفوظات المشفوهة وليس تمييز النصوص الأدبية عن غيرها.

إذا نحن لا نملك معايير داخلية قادرة على تحديد فرادة النص الأدبي. ومع ذلك، فإن التذرع بغياب المعيار من أجل إنكار أي فرق، يبدو لنا انزياحا أو مبالغة غير مقبولة. ومن غير المعقول إنكار أن بعض الخطابات تبدو وكأنها تحتل مكانا مختلفا في علم نتاجات اللغة، وأن لهذا المكان اسم معين. إن نقص المعايير الثابتة مؤكد كالحدس الذي يأتينا من بعض النصوص ويضطرنا للحديث عن الأدب. والحدس هذا، في حد ذاته، لا يفسر شيئا. لأنه يسمح فقط، بتركيز التحليل على نمط معين من الشيء (الغرض) ويتمنى أن تسمح بعض الظواهر الملاحظة تدريجيا باستخلاص فرادة استخدام بعض آليات اللسان. ومن جانب آخر، يمكن إعطاء تلك الأمنيات شكل الافتراضات. وهذا ما يشكل معنى خصوصية النص الأدبي.

منذ ظهور كتاب بارت، متعة النص Plai-sir du texte، صار مألوفاً القول إن الوظيفة الأساسية للأدب هي تحقيق متعة معينة لقارئه. ومع أن التميّز الخارجي للنص الأدبي من شأنه أن يبدو، بشكل مسبق، دون علاقة مع احتمال مقاربة الخصائص الداخلية، يبدو في الواقع أن تحليل بارت يقود إلى اقتراحات مهمة ذات علاقة بوجهة نظر الألسنية.

متعة النص، كما يرى بارت، تأتي في الحقيقة من أن «الفاعل (القارئ)» يصل إلى المتعة بسبب تعايش لغات تعمل جنباً إلى جنب.. حيث ترسم حافتان: حافة عاقلة موافقة ومُنْتَحِلة (...) وحافة أخرى: متحركة وفارغة. «ص 10 و14» حينما يذكر الروائي شاهدا عن طعام ما ويعلن عنه (على سبيل المثال) (...) فإنه بذلك يفرض على القارئ آخر حالة من حالات المادة، وهي حالة لا يمكن ردها إلى الوراء في حد ذاتها «إنما هي مُلزمة، في الواقع، بحد «التسمية نفسه» على الصياح «هو ذا..» نرى إذاً، أن المتعة لا تنشأ من شَعْرَنة× Poétisation تدل على حرية التصرف المتاحة للافظ énonciateur إزاء ما يعرفه عن كينونة العالم. إنه مرتبط بهذه اللغة الثانية، بهذه «الحافة الأخرى» التي تسمح للأدب بهلوسة الواقع إلى حد يجعلنا ننسى أن هذا الواقع لا يرينا سوى الكلمات.

إن تأويل الأثر «أي الأدب» هذا يتعارض، في الواقع، مع آثار خصيصتي التخييلية والتحديد الذاتي اللتين استخلصهما تودوروف. وإذا كانت التخييلية تقتضي وجود نية إرجاعية تشير إلى أن النص لا يدل إلا على نفسه، ويرفض أي آخر (أي «عالم» وأي «واقع» وأي «واقعي») بينما هنا ينبغي على التعريف البارتي (نسبة إلى بارت) أن يدعي التزوير ضد اقتراح تودوروف، لأنه يستند إلى حضور الأشياء

المخاصمة في ذاتها.

يبدو أن هذا التعارض المزدوج وكأنه يشكل تجاوزاً. إذ لماذا لا نرى أثر حضور الواقع هذا في ذاته نوعاً من دمج التحديد الذاتي والتخييلية؟ ولماذا لا نقرأ فيه استخداماً للملفوظية والإرجاع الساعيين إلى إلغاء المسافة بين الفاعل اللافظ والنص وبين ما يشير إليه؟ هنا من شأن ملاحظات بارت أن تكون خصبة لتشكيل فرضية عمليّاتية حول الاستخدام الأدبي للغة.

إن غرض الملفوظية الأدبية وآثار الدلالة الإيحائية من زاوية تصور معين للأدب هو إزالة عالم الفاعل اللافظ ومكانه بحيث لا يبقى إلا العمل المستقل تقريبا للنص الأدبي. وعندها يبقى على شكل توتر بين المكان المستحيل للملفوظيته وبين المكان المستحيل للتمفصل الإرجاعي.

أما ما يقترحه بارت حول عدم إمكانية إلغاء أي من هذه القضايا الثلاث لأنها قضايا متداخلة ومقدمة بلا أبعاد (مسافات) ومتناضدة - وهذا هو ما يشكل هلوسة الواقع. واقع Réalite وليس واقعيا Réel لأن من شأن الواقعي أن يكون المكان المميز الذي تجد فيه الأشياء المشار إليها عبر المسافة الإرجاعية، موقعها.

لنحاول تمييزاً للحدس المستخلص من كتاب متعة النص يقتضيه من خلال مثال عادي. في المقالة المعنونة الوظيفة النقدية والمنشورة في الكتاب الجماعي نظرية جامعة Théorie D'ensemble، منشورات Seuil، في هذه المقالة يستشهد جان ريكاردو بالمقطع الذي يتضمن عبارة «غلاية القهوة» المعروف للكاتب آلان روب غرييه. يقول المقطع:

«الغلاية مصنوعة من الفخار الأسمر، تتكون من كرة فوقها مصفاة دائرية لها غطاء على شكل الفطر. مصبها على شكل حرف S تكسوه منحنيات خفيفة منتفخة قليلا عند القاعدة. ولمقبضها شكل الأذن، أو بالأحرى شكل الطيّة الخارجية للأذن، لكنها أذن مشوّهة، مستديرة كثيرا وبدون شحمة، وعلى هذا يكون لها شكل «مقبض الكأس». لكل من المصب والمقبض والغطاء لون بنّي. أما بقية الألوان فكانت سمراء مصقولة جدا ولامعة».

«حتى الغلاية المتخيلة لا يمكن خلطها مع أي شيء آخر، إلا أنها محاطة بالغموض. (ريكاردو، المرجع السابق). إننا نوافق بطيبة خاطر، على أن تلك الغلاية الموصوفة ليست لها تلك المكانة الواقعية التي تصفها ورقة التعليمات المتعلقة باستخدام غلاية معينة. لكن هذا لا يقتضي، كما يلمح ريكاردو، أن الشيء المشار إليه يتبخر لدرجة ترك النص ينغلق على نفسه. وهو السبب الذي دعانا لاختيار تحليل هذا المقطع، لأنه يبين بوضوح تراتب هذه القضايا الثلاث: اللافظ والنص المعني وأثر حضور الواقع الذي يشير إليه بارت.

لنعاين الأشياء عن كثب: في الجملة الأولى - باعتبار أن النص يرفض أي تغيير Modulationفهو ينقل لغة الوصف غير الأدبي «الغلاية مصنوعة من الفخار الأسمر». قد يمكننا الاعتقاد بإقامة مرجع يتعلق بشيء ينتمي إلى العالم الواقعي. لكن النقل الحرفي Calque يتحرك تدريجيا، والتفاصيل الوصفية تستدعي استعارات مُستَهلكة («الفطر»، الحرف "S"، «المنقار أو المصب» وتهيىء للتخريب النهائي الذي سنراه في الجملة التالية:

«للمقبض، شكل الأذن (.....) أو بالأحرى «شكل الطيّة الخارجية لأذن مشوّهة»، قد يكون له، بالتالي شكل «مقبض الكأس». هذه الجملة، قياسا إلى سابقاتها، تعتبر معدلة بشكل دقيق، وهي

موجهة وتدعمها البراهين، مثل وجود عبارة («إذا شئتم»، «أو بالأحرى»، «ولكن»، «مستديرة كثيرا»). في هذه الجملة إذا نشهد، أولا، على وضع مرجع (المقبض)، الذي يمكن قبوله على أنه جزء مما كان معنيا حتى الآن (غلاية القهوة). وبعد تأكيد هذا المرجع، صار يستخدم كنقطة انطلاق نحو مقارنة تنطبق على البشر Authropo-morphie تقود إلى تشكيل شيء جديد هو: الأذن المشوهة. وبالنسبة لهذا الشيء الجديد، يمكننا الحديث عن شيء مجازي. من جانب آخر، هذا المرجع لا يؤثر في البساطة الظاهرية للنص، لأننا لا نجد المرجع المعني وهو يحيل إلى شيء «حقيقي» (غلاية القهوة ومقبضها) من جانب، وإلى المرجع المجازي (الأذن) حيث تسجل العلامة الفارقة للافظ الذي يصوغ المقارنة، من جانب آخر.

لنتوقف قليلا عند آثار هذه العملية (اللعبة). أولا يمكن أن نرى هنا بناء يهدف إلى إعادة النظر بالصفة الإرجاعية للغة الأدبية. وبما أن النص استغل كون أنه ليس للأذن ومقبض الكأس وغلاية القهوة المكانة نفسها كما أن هذه الأشياء «لا توجد بالطريقة نفسها، فإنه (أي النص)، بانتقاله من نمط وجود إلى آخر، قد وصل إلى إلغاء مكانة الواقع والمجاز، وهي مكانة ظلت واضحة حتى الآن. وعندئذ تظهر حركته التعيينية وكأنها خدعة. وحرف النص لا يحيل إلى أي واقع.

ويفضح أمر الجهد الوصفي كله: فمن أجل إدراك شكل مقبض غلاية القهوة، تمت الاستعانة، في نهاية الأمر بـ... «مقبض الكأس». وينتهي الوصف إلى الحشو.

إن فشل الوظيفة المرجعية للغة، وفشل وظيفتها المجازية والوصفية كل هذا موجود، بلا شك في صلب الكلام الوصفي الذي ساقه روب- غرييه، لكننا لا نعتبر هذه اللعبة تعني أن النص لا يبني شيئا غير متماسك. بل، بالأحرى يجب أن نفهم أن اللفوظية والترجيع، في هذا الخطاب الأدبي أكثر من غيره، مرتبطان ببعضهما وأن السعي لفصلهما سيؤدي إلى فشل محتوم.

ولكي نقتنع بهذا، يكفي أن نعاين تشابكهما في نقطة معينة من اللسان، وهي عمل أدوات التعريف والتنكير. في بداية النص كان استخدام أداة التعريف «الـ.. غلاية» من نمط إشاري Deictique: وجاء التحديد كله بناء على قرار من اللافظ. ليخلق بهذا حالة ملفوظ تكون فيها الأشياء في متناول يده. والملاحظة نفسها تنطبق على «المنقار = المصب» (في بداية الجملة التالية) وعلى «المقبض» (في بداية الجملة الثالثة).

لكن في جسم الجملة الثانية تظهر أدوات التنكير («كرة unea»، «مصفاة دائرية una»). وهذا يؤكد عملية غير متوقعة بمقتضاها لا يصلح أي عنصر من عناصر رتبة «كرة» لكي يكون ممثلا للرتبة نفسها، هذا التغير يدل على انتقال إلى استخدام نوعي وليس تغير في الدلالة المباشرة لركن تكون من أداة التعريف والاسم: فنحن نؤول الملفوظ «غلاية قهوة مكونة من كرة Boule ومصفاة Filtreâ كملفوظ قريب من الملفوظ «غلاية القهوة هي كرة ومصفاة»، في هذا الملفوظ الجديد فإن «الكرة» و«المصفاة» لا تسمحان بأية «إضافة إرجاعية»: إنهما يشكلان بالأحرى وصفا لمرجع تمت إقامته سابقا. لكن، في الحقيقة، أنه في الملفوظ الأولي لم يعد استخدام أداة التعريف أو التنكير غامضا. فعبارة «غلاية القهوة مكونة من كرة..» تعادل أيضا «توجد كرة على غلاية القهوة». لدرجة أن كلمة «كرة» تبني في المرجع عنصرا يمكن الكشف عنه مثل

«الكرة» وذلك بسبب الواصلة Operateur «يوجد.. على» (أو بسبب «مكون من..» في النص).

بتعبير آخر، إن لـ«الكرة» في «إنها تتكون من كرة» مكانة إرجاعية غامضة تسعى لتكوين ملفوظية متارجحة بين التعيين Designation (كما في «هناك رجل يطلبك عند الباب») والوصف Qualification (كما في «غلاية القهوة هي أحد مواعين المطبخ»). روب غربييه يلعب على الغموض حينما يتحدث عن «شكل الأذن». إذا نظرنا إلى «أذن» في الركن «شكل س». فإن أذن تكافئ ممثلا للرتبة، ومجموع «شكل الأذن» يعادل «شكلا (من أشكال) الأذن». لكن حينما تظهر «أذن» لاحقا بشكل معزول («فقد تكون أذنا..») فإن العبارة تعود إلى قدرتها على التعبير المباشر.

في عبارة «لكنها قد تكون أذنا مشوهة»، فإن المكانة الإرجاعية لـ«أذن» هي نفسها في الإرجاع إلى العالم «الواقعي» دون أن تحرم «أذن» من دلالتها المباشرة التخيلية.

وفضلا عن ذلك فإن المقارنة المعقودة بين «أذن Une Oreille» وبين «مقبض قدح» تأتي أصلا من المضمون المعجمي للوصف الجديد.. وهنا تتكشف البنية الساخرة والأدبية حينما تعود العبارة الواصفة Qualifiante «مقبض قدح» للارتباط بالمرجع الأصلي مذكرة بالمضمون المعجمي للتعابير التي استخدمت في تكوينه («مقبض «غلاية القهوة» المكرر في «مقبض القدح»)، على اعتبار أن «قدح» قد أختير في نفس السجل المعجمي لـ«غلاية القهوة».

والأمر نفسه ينطبق على التمفصل القائم بين مختلف المراجع، إذ يصبح مسألة يصعب تجنبها سواء فيما يتعلق بمكانة واقع غلاية القهوة أم بالأذن أو بمقبض القدح. فهل نقول إن النص يعجز عن تشكيل مرجع؟ نعم. لاشك في هذا. إذا لزم تعلق الأمر بمرجع وحيد يشبه الواقع. إن كلا من «غلاية القهوة» و«مقبض القدح» لا يسكنان العالم نفسه إلا، إذا اعتبرنا أن كلا من هذه العناصر لا يحتفظ بالمرجعية إلا إذا كانت مرتبطة بالشكل الذي أنشأها به اللافظ. إذ إن هذه العناصر المختلفة ترتبط ببعضها في فعل الملفوظية. وهنا على ما يبدو، تكمن قوة مقولة بارت: «الواقع يختلف عن الواقعي. فالواقعية هي «الحالة الأخيرة من المادة» التي «لا يمكن تأخيرها» لأن الأمر يتعلق بحضور، حتى لو كان يفيض عن اللغة ويتعالى عليها، فإنه يظل موجودا في كنفها: الحركة التي تدل على آخر Ailleurs النص أي «الإرجاع» هي حركة متضامنة مع الحركة التي تسجل مكان الفاعل اللافظ. وربما تعود خصوصية النص الأدبي إلى الإلحاح الذي تتأكد فيه وتستخدم فيه دائما تلك العلاقة التي لا يمكن تبسيطها.

وإذا ما أطلنا قليلا الوقوف عند نص غربييه فهدفنا ليس فقط إظهار ما يمكن أن يكون، حسبما نرى، التحليل الألسني لنص أدبي ما، إنما أيضا للإشارة إلى الكيفية التي نقصدها في البحث عن خصوصية الاستخدام الأدبي لعمليات اللغة. ونرى هذه الخصوصية بشكل أساسي، في لعبة العلاقة بين الملفوظية Enonciation وبين الإرجاعية Referenciation.

لكن يجب ألا يذهب بنا الاعتقاد إلى أننا لم نقم إلا بمبادلة كلمتي: التحديد الذاتي للغاية Autotelie× والتخييلية Fictionalite عند تودوروف، بكلمتي الملفوظية والإرجاعية. ذلك لأن الأمر يتعلق بصفات مختلفة جذريا عن العمليات التي نتحدث عنها هنا.

إن التحديد الذاتي للغاية (الهدف) يقتضي ألا يتمكن النص الأدبي من الإحالة إلا إلى نفسه. في العمليات الملفوظية، ليست هناك عودة إلا إلى ذات النص، بل تكوين علاقة بين اللافظ والملفوظ والمرجعيات المتكونة. كذلك تبدو التخييلية وكأنها تشير إلى انبثاق موضوع خارج النص، بينما يظل الإرجاع مجموعة من العمليات التي لا تتحكم ببناء أي موضوع واقعي خارج اللغة، بل تشير إلى الاستدلالات التي تستخدم لإدراك ما يقدم لها على أنه (مكان آخر Ailleurs).

لنعد لحظة إلى مختلف الانتقادات التي وجهناها إلى كل من بودري وريكاردو. لأنها تشترك في أنها تدور حول علاقة النص بما ورائه، وعلاقة النص بهذا الموضوع الذي ينبغي على الدلالات المباشرة Denotations التمفصل فيه. كان بودري يفترض أن اللسانيات تحمل مفهوما اختزاليا لعمل الكتابة، لأن الكتابة تفهم دون إرجاع إلى ما وراء معين، بينما تفترض نظرية العلامة وجود هذا الما وراء. وكان ريكاردو يفترض أن للكتب فاعلية على العالم، مع احتفاظه بفكرته القائلة إن أوصاف الأشجار لا تنطوي على وظيفة الإحالة إلى أشجار الواقع.

إذا في كل مرة يكون فيها لنقد المفهوم التقليدي للنص باعتباره إعادة إنتاج للواقع، تأثيرا في طمس تفحص بناء الفضاء الإرجاعي - وهو نفسه الذي يشكل ما وراء النصوص. وهذا ما أريد التشبث به انطلاقا من أعمال جينيت Genette. ونحن نريد الخروج من هذه الأبحاث بنقطة انطلاق. فما قام به جينيت ليس عملا ألسنيا. وبالتالي قد يبدو متناقضا أن نتخذه كنقطة انطلاق لبحث ألسني. الحقيقة أن النقد الأدبي المعاصر، إذا ما أخذنا استعاراته، بالمعنى الحرفي، معتقدين بواقعية وجهة نظر تعطي لنفسها شكلا من أشكال التفكير في علاقات من يتكلم بالعالم الذي يصفه. ذلك لأن الواقع يحرف الصوت إلى نظرة في الوقت الذي لم تعد تشكل فيه مسألة تمفصل النص وما وراءه أية مشكلة. إنه يقدم لإجراءات الاستدلال الملفوظي اسما مزورا: لأنه يسمي تلك الإجراءات «نظرة» لكن هذا المجاز الذي يمنحه قيمة كاملة من الواقعية يصبح فعالا بسبب البساطة التي تقوم عليها.

بالمقابل، في الألسنية طالما أن أي شيء يقع خارج اللسان مرفوض، فإن عملية كهذه تجعلنا دائما نحس بأنها عدوان لا مبرر له. فالصوت يبقى صوتا، لكن العلاقة التي يقيمها مع العالم هي علاقة غير مقبولة.

إذا فقد فضلت أن آخذ في بداية عملي مجالا حيث تكون القضية التي تهمني قابلة للنظر، حتى لو كان ثمن هذا أن أتحدث بطريقة أحتج عليها.

وإذا سبرنا التحليلات المقترحة، فسأجد نفسي منساقا إلى تبيان بعض ما فيها من عيوب. عندها فقط يمكنني أن أطرح السؤال الذي تنبغي قراءته في «نظرة» الشخصية أو الراوي. وبهذا فإني أشرع بالعودة إلى اللسانيات.

هوامش

× برهان ذو حدين، يكره الخصم على اختيار واحد من بديلين كلاهما في غير مصلحته (أمران أحلاهما مر).

× إضفاء الصفة الشعرية على..

× Auto (فرنسية) وTelos (يونانية)، ومعنى المصطلح فلسفيا: صفة من يحدد غاية أفعاله بنفسه (المترجم).

ماتزال مشكلة الاتصال بالتراث العربي والانقطاع عنه مثار اهتمام ،فهي مشكلة قديمة متجددة، ويرجع الاهتمام بها مايزيد على قرن ونصف، وقد زاد الاهتمام بها في وقتنا الراهن، فالمتتبع لما تلقي به المطابع يجد فيضا من البحوث والدراسات جعل مدار الحديث فيها على جانب أو جوانب من هذه المشكلة.

ويجد الدارس في زحمة الآراء والأقوال مذاهب متباينة، ومشارب مختلفة تحمل فيما تحمل التعارض حينا، والتناقض حينا آخر.

وقد وجدت فيما اطلعت عليه بعض القضايا الإشكالية، أو هكذا بدت لي، والمقصود بالقضايا الإشكالية تلك التي لم يتفق حول مسائلها، ولم يحسم الأمر فيها،



● د. عبد الفتاح محمد

والتي تظل موضع اجتهاد، ووجهات نظر.

والإشكالية من القضايا التراثية له مايسوغه، إذ من الصعوبة بمكان الوصول فيه إلى حسم، أو ما يشبه الحسم، وكيف يصح ذلك ، والناس، والأفكار، والقضايا والإشكالي معرفية، وأيدلوجية، ووجهات نظر ، يتلاقى بعضها، أو يتباين، من هنا تأتي أهمية الحوار الجاد الذي يهدف - ما أمكن إلى الكشف عن معالم أرض لعلها

تكون مشتركة(1).

وتبين لي أن القضايا التي تتصف بأنها إشكالية، وتخص التراث العربي كثيرة، منها مكانة التراث، وأثره في الحاضر والمستقبل، وقدسيته، والعقلانية والتراث، والخصوصية والتراث،....

وقبل الخوض في هذه القضايا لابد من الوقوف على مدلول كلمة (التراث).

تعريف التراث:

ينصرف مدلول كلمة التراث إلى المادي في قوله تعالى: ﴿وتأكلون التراث أكلا لما﴾ (2)، وينصرف إلى المعنوي، كقوله تعالى على لسان زكريا: ﴿فهب لي من لدنك وليا، يرثني، ويرث من آل يعقوب﴾(3) فميراث زكريا هو الفضل والقيم،وليس المال، فمعاشر الأنبياء ليس المال هما لهم.

والتراث (ما ترك أسلافنا من ثمار عقولهم في مختلف فروع المعرفة وميادين العلم..)(4)، وأهل العلم يميزون فيه بين نمطين، ماوافق عصره، وصلح له، وانقضى بانقضائه، وما وافق الإنسان واستمر به ولمصلحته وعاش حتى الوقت الراهن(5). كما أنهم يفرقون بين مدلول (التراث)، ومدلول (الثقافة التراثية) فالمقصود بتعبير الثقافة التراثية أوسع من لفظ التراث نفسه، إذ يشتمل على الكتابات الحديثة التي تعرض للتراث، أو تدافع عنه، أو تستلهم روحه(6).

مكانة التراث:

القضية الإشكالية التي نبدأ بها تتناول مكانة التراث، ويستطيع الدارس أن يميز بصفة عامة بين موقفين إشكاليين هما: موقف المنتصرين، وموقف المعادين، أما موقف المنتصرين فينطوي على السعي إلى تبيان أهمية التراث، وإلى الإشارة إلى مواطن القوة فيه، وإلى التمسك به. فأهمية التراث العربي تنبع من أنه حضاري، غني، عريق، وبه تألقت حضارة الأمة العربية يوما فتخطت الحدود القومية...

وقوة التراث العربي تكمن في أنه هوية، والهوية تعني العروبة، وهي ليست مجرد تراث، بل هي مقوم ديني، ولغوي، وثقافي، ورجداني. وعلى هذا فالتمسك بالتراث هو تماسك في وجه الحضارة الصناعية، وهو عاصم لنا من الفناء في الأجنبي، وفيه الملاذ من خطر الغزو الثقافي الذي جلبته الثقافة الكونية. ويدلل أصحاب هذا الموقف على القوة الحية المنطلقة من التاريخ المؤثرة فينا، فالتراث يسهم في صنع البطولات باستيعابه والانتماء إليه، فالبطولة مثلا مرتبطة بآمال الشعب، ومرتبطة بالتراث.

والتراث عند أنصاره ركيزة للحاضر، وهو استلهام، وخلق، ولمح، وطموح واعتزاز وابتكار... ولو مضينا في سرد الآراء التي تمجد الماضي، وتبين عظمته لضاق بنا المجال، لكن مايعنينا ذكره هو أن بعض النقاد يرون أن هذا الموقف من التراث يشمل جملة من أنشطة الحياة، وأنظمتها، وألوانها من الثقافة الفكرية والاجتماعية، من ذلك على سبيل المثال مدرسة الإحياء الشعرية(7).

كما يرى بعض النقاد أن أصحاب هذا الموقف نظروا إلى التراث نظرة إعلانية تكاد تكون واحدة، فهو لديهم مطلق ميتافيزيقي جاهز، ومثل أعلى يتصف بالكمال والقدسية(8).

وأما موقف المعادين فقد نحا أصحابه منحيين، الهجوم على التراث، والإشادة بالبديل، وربما جمعوا بين هذا وذاك(9) وهم في هجومهم عليه اتهموه بالجمود والعجز والانحطاط والزيف والعبودية(10) وعليه فلابد من قتل التراث والاستعاضة عنه بما جاء به الغربيون، وإن لم تكن لنا وسائل

إدراكه، وهم يدللون على أن حضارة التراث عاجزة عن مضاهاة حضارة الحداثة(11) لأن أمر القديم انتهى، ولأن الناس أظلهم عصر التجديد فغدا التمسك بالقديم جمودا مابعده جمود(12) وهم مشغولون بالبضاعة الحاضرة، ويتحرجون من الالتفات إلى التراث معتذرين بأنهم يعيشون يومهم، ويعالجون مشكلات واقعه(13).

وإذا دققنا في أحوال أصحاب هذا الموقف نجد:

أ - أن من هؤلاء (من لازاد له إلا الفكر الأجنبي، وقد أمضى فترة الحضانة العقلية والتكوين النفسي في بيئة عزلته عن وجود أمته)(14). على أن هذا لا يعني أن كل كاتب أو مفكر تلقى تحصيله خارج حدود أمته هو مستورد، أو منقول، وأن قوة شيطانية قد صنعته، وأعدته للقضاء على التراث العربي.

ب - وأن من هؤلاء من كان ينتحل صفة العصرية، من السائرين غربا فهو يدعو إلى التخلص من عبء تراثنا الذي يثقل كاهلنا، ويعطل خطانا عن مراقي التقدم، وفيهم من لايرى في تراثنا وماضينا كله إلا أكفان موتى، وأضرحة قبور(15).

جـ - وأن من هؤلاء خرج منادون ينادون بأن (وجودنا العصري يتطلب أن نستعير كل ثقافتنا وفكرنا وأدبنا من الغرب القوي الغالب)(16) واعتقدوا أن هذا المجلوب سيوقف لامحالة خط انحدارنا وتدهورنا(17).

ما تقدم ذكره يمثل بعبارات صريحة لامواربة فيها موقف الرفض للتراث. لكن ثمة آراء أخرى تشمل على صور مركبة في بنيتها، وليس من اليسير على المرء أن يستبين كنهها، أو أن يسبر أغوارها، نمثل لهؤلاء بموقف أدونيس الذي لايخلو من إشكالية، (فأكثر أقوال أدونيس تدل على أنه عدو التراث الأول، فهو الهادم له والمهاجم والرافض، وبعضهم يزعم أنه ليس عدوا له ولاخصما، كل ما هنالك أنه يملك وجهة نظر.)(18).

وحين سعى بعض النقاد إلى قول كلمته في هذا الأمر رأى أن التراث مصطلح مبهم عند أدونيس ولاسيما في مراحله المبكرة، والإبهام أوقعه في تناقضات، ثم إن تغيرات طرأت على فكر أدونيس، فغدا الرجل أكثر تعمقا في فهم التراث، وقد ظن بعضهم هذا التعمق ردة نحو الموروث، خصوصا عندما سمعوا أدونيس يقول: (بدأت أبحث عن طرق مغايرة لاتنفي هاجس المستقبل، ولاتنفي الماضي بإطلاقه)(19).

هذا الذي ذكر لا يخرج أدونيس - حسبما أعتقد - من أنه من المهاجمين للتراث الرافضين له، المشيدين بغيره، فالثقافة العربية بشكلها الموروث السائدة عنده هي عنده ثقافة إتباعية، ترفض الإبداع، وتدينه، وتحول دون أي تقدم حقيقي(20).

ولما كان حال بنية الثقافة الموروثة كذلك فلابد من أن تغير - والتغيير شعار أدونيس في كل شيء... في التقاليد، والأكل، والنوم والجلوس والتغيير يعني مكانا محددا هو الغرب الأوروبي(21). والتغيير يجري ببتر هذه الثقافة، أو تجاوزها، أو هدمها، على أن الهدم مغلف بطبقة من (السولفان)، ويتم بأدوات (بديعية)، يقول في ذلك: (وإذا كان التغيير يفترض هدما للبيئة القديمة، فإن هذا الهدم يجب أن يمارس بالأصل ذاته)(22) وآلية هدم الشيء بالشيء تحتمل غير وجه من التأويل، فخلط حبوب أصابها التسوس بأخرى سليمة تنتج آلية مشابهة للآلية التي يدعو إليها أدونيس.

واستكمالا للكشف عن موقف أدونيس من التراث لابد من أن نذكر أنه يناصر مناصرة شديدة، ويعني أشد العناية بالتراث الذي يتمحور - حسب اعتقاده - حول

المستقبل ويتحقق فيه التحول والإبداع ومما يلمح إلى ذلك قوله:

(والمفارقة في صدد الثابت والمتحول، هي أننا نحاول - نحن العرب في القرن العشرين أن ندرس تراثنا الماضي، فإن ما يجذبنا إليه بالضبط النتاج المرتبط بمنحى المتحول، وهو النتاج الذي رفضه أسلافنا في الماضي بشكل أو بآخر، ومايزال حتى اليوم خارج بنية المجتمع الأساسية.)(23).

والعداء للتراث قد ينطلق من معاداة أداة فعالة فيه، وهذا ما نراه في الدعوات المشبوهة التي تدعو إلى إحلال لهجات العامة محل الفصحى أواستبدال الحروف اللاتينية بالحروف العربية، ولاريب في أن هذه الدعوات تريد أن تقطع الأجيال الجديدة عن تراثها وماضيها، معلوم أن اللغة تحتفظ بالتراث الثقافي والتقاليد جيلا بعد جيل.

ولعل أشد العداء خطرا للتراث ذاك الذي يولد من رحم الجهل، ليس لأنهم يقولون: «إن من جهل شيئا عاداه» و فحسب، بل لأن موقف العداء يكاد يستغرق أفراد الأمة.. لقد تسلطت معاول الجهل على كثير من كنوز تراثنا، ولاسيما الكتب، أحرقوها حيناً، وغفلوا عنها فتناهبتها أمم الأرض، وأحجموا عن صيانة ما تبقى، وعن تجديده فعاثت (الأرضة) فيه فسادا، فكانت وهي تلتهم طعامها الشهي ترسم خطوطا طولية وعرضية، حتى غدت أوراق الكتب طلاسم عجماء بعد أن كانت فصيحة مبينة.

هان تراثنا على قومنا وهم في سباتهم فلم يعودوا يرون فيه سوى ركام لاقيمة له، وكانت هذه الذخائر المودعة في المساجد والزوايا والمدارس بضاعة رخيصة لاتعادل وزنها ورقا عند خدام المساجد الموكول إليهم أمرها(24) (ومن كان يرجع إليهم أمر المدارس والجوامع بلغوا من الجهل والزهد في الفضائل أن يفضلوا درهما على أنفس كتاب)(25).

سعيت فيما مضى إلى تبيان مكانة التراث، ووجدت فيها قضية إشكالية فمكانته راجحة عند قوم، مرجوحة عند آخرين، وقد ترتب على هذه الإشكالية أخرى هي:

أثر التراث في الحاضر والمستقبل:

إذا كان المنتصرون للتراث يناصرونه حتى العظم، وإذا كان القالون له يرفضونه بعجره وبجره، فمن الطبيعي أن يكون لكل من الفريقين وجهة نظر خاصة تتعلق بأثر التراث في صياغة الحاضر والمستقبل فالقالون لايجدون في التراث حتى بصيص نور يستعان به في تلمس دروب الآتي، والمنتصرون يجدون فيه مثلا اعلى، ونهجا يحتذى. وقد استحوذت هذه القضية الإشكالية على اهتمام الدارسين فوقفوا عندها محللين، كل يدلي بدلوه، ويسعى كي يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود منها:

موقف طه حسين:

الصورة التي تشكلت في الأذهان أن عميد الأدب يغلب كفة المعاصرة على كفة التراث، خاصة بعد الذي شاع عنه ماشاع إثر ظهور كتابه (في الشعر الجاهلي) لكن التدقيق يظهر أن عميد الأدب ليس على هذه الصورة، بدليل أن بعض أقواله وأفعاله تدل دلالة قاطعة على مدى عشقه للتراث، فهو على سبيل المثال يرى الأدب القديم ضرورة من ضرورات الحياة العقلية في العصر الحديث، وأنه أساس من أسس الثقافة(26)، وها هو يصحح فهم بعض الشباب الرافض للأدب القديم بقوله: (هذا الشاب ضحية من ضحايا الحضارة الحديثة، لأنه لايفهم الحضارة على وجهها، ولو فهمها لعلم أنها لاتنكر القديم، ولاتنفر منه، ولاتصرف عنه، وإنما تحبه، وترغب فيه، وتحث عليه، لأنها تقوم على أساس منه متين، ولولا القديم، ما كان الحديث)(27) كما أن عميد الأدب يدعو

إلى التواصل مع التراث لأن القطيعة بين القديم والحديث هي حكم بالموت على الأدب، أما عن تصوره لصياغة النموذج الحضاري العربي فيعبر عنه بقوله: (ولن نستطيع أن نقف على أقدامنا في مواجهة العالم الحديث إلا بأمرين: أن نتقن الثقافة العربية التي فقدت علماءها المخلصين المدققين، وأن نتقن الثقافة الحديثة التي يتحدث بها أهل العصر)(28). على هذا فالآتي عند الدكتور طه حسين، إنما ينسج من خيوط تركيبية، تآخى فيها القديم والحديث، وبذلك فإن موقفه موقف توفيقي، فلا القديم وحده يفي بالغرض ولا الحديث يحقق المراد.

موقف أدونيس:

ينبغي لفهم موقف أدونيس فيما يتعلق بأثر التراث في الحاضر والمستقبل أن نميز بين أمرين سبقت الإشارة إليهما:

الأول: أنه يرفض التراث الذي يصفه هو بأنه إتباعي، سلفي، أصولي، ويدعو إلى القطيعة التامة، إذ لاسبيل معه إلى الإبداع، ولاسبيل إلى التقدم أيضا.

الثاني: أنه يقبل بكليته نحو التراث الذي يصفه بأنه مبدع، متحول، ثوري، حر، إنساني، ومما يراه كذلك كشفية الصوفية، وعقلانية المعتزلة، وتمرد الصعاليك.. وهو يعلن أنه إذ يتبنى هذه النماذج من التراث دون غيرها، فذلك لأنه يرى فيها قيمة بل قيما كثيرة، ضل عنها السلف عندما أبقوها خارج نطاق اهتماماتهم.

وفي ضوء هذا يمكن أن نفهم قول بعض منظري الحداثة بأن قصيدة النثر فعل عصيان على ألف عام من القهر والعبودية والجهل والسطحية (29) وعلى هذا فإن النماذج الإبداعية المعاصرة عند هؤلاء هي التي انبتت عن التراث، وهي التي كانت ثورة على رواسب الماضي.

وإذا مضينا في تتبع موقف أدونيس نجد أنه يعلن أن لاحاجة إلى التراث في الإبداع، وإن كان التراث ضروريا لفهم أصحابه، فالإبداع عنده «أصل بذاته، ولايحتاج إلى غيره في حال ما أصلا»(30).

كما نجد أنه يصرح أن عظمة التراث لاتحول دون انحطاط الأمم إلى مصاف الأمم العادية.

ويذكر أن بعض الأمم سرعان ما تنشىء تراثا في مستوى الأمم المتفوقة، وهو بهذه الفقرة يقصد أمثال النموذج الأمريكي.

كذلك نجده ينص على أن (مادة التراث مادة حيادية، لاتهجم أو تتراجع إلا بين يدي المبدع)(31). وأقل ما يقال في التعقيب على هذه الأفكار التي تحتاج إلى قول مستفيض يتلخص في نقطتين

الأولى: أن عين أدونيس على التراث أو على أغلبه ليست عين الرضى.

والثانية: أن هذه الآراء لايمكن قبولها على إطلاقها، فإذا كان التراث عنده لاحاجة إليه في الإبداع، فإن آخرين ـ كما سوف يأتي ـ لا يرون كما يرى. وإذا وجدناه ينص على أن مادة التراث حياديةو فإن النسيان قد أوقعه في تناقض، ولاسيما أن من النتائج التي توصل إليها بعد طول بحث وتنقيب تقول: (إن الثقافة بشكلها الموروث، لا تؤكد الإتباع وحسب، وإنما ترفض الإبداع وتدينه)(32).

ونسأل بعد هذا: أين الحياد من الرفض والإدانة؟

موقف الدكتور فهمي جدعان:

هذا الباحث يؤمن بأن للتراث أثرا ما في الإبداع، فالتراث عنده عناصر مشخصة عيانية، وعناصر أدبية جمالية ، والذي يعنيه ذاك الجزء (الذي يقبل أن يكون بقدر ما جزءا حيا من الحاضر)(33) ويشرح لنا فهمه

للآلية التي يتم فيها توظيف التراث في الإبداع فيذكر مفهومين هما: (الدمج) و(الاستقلاب)، أما الدمج فمثاله (أن جميع الاجتهادات الفقهية التي نجمت عن العصور المختلفة مما يمكن أن يكون مقبولا لدى المشرعين اليوم.. يمكن أخذها ودمجها في التشريعات الفقهية الراهنة)(34).

وأما المقصود بالاستقلاب فهو إثارة الإحساس بالجمال والمتعة الناتج عن قراءات التراث، وهذا الإحساس يدخل في المركب الإنساني المعقد لوجودنا الراهن.

وبالدمج والاستقلاب كما يرى هذا الباحث نحيي التراث، لكن التراث يفقد بنيته النوعية من حيث هو جزء من الماضي التاريخي، ويصير عنصرا من عناصر التراث الذي يصير أو يتشكل، وبهذا الاعتبار يمكننا القول: إن التراث دائم التشكل، وأن جوهره في حراك مستمر(35).

صفوة القول: إن صلة التراث باليوم والغد قضية إشكالية لأن المنتصرين وجدوا نموذجهم الكامل المثالي في الماضي فحذوا حذوه في إبداعاتهم، فاتهموا بالجمود والتقليد.. ولأن الرافضين وجدوا نموذجهم الكامل الحضاري في الغرب الأوروبي فاتهموا بتقليد الغربي، وأنهم ألبسونا أثوابا قدت على غير مثالنا. ولأن (الهرب من التراث والانتماء الحضاري إلى الغرب، كالهرب إلى التراث كلاهما رد فعل مذعور فهما ابتعاد في المكان والزمان)(36).

قدسية التراث:

والإشكالية الثالثة تكمن فيما تسمى قدسية التراث، وممكن الإشكالية يتبدى في أن حدود القدسية تتسع عند بعضهم فيدخل في نطاق المقدس مالا قدسية له. وأن حدود القدسية تتضاءل عند بعضهم الآخر حتى تكاد تنمحي، هذا إذا لم نقل: إنها تنمحي تماما فيما يصدرون عنه.

وهذان الموقفان انعكسا سلبا على التراث من وجوه:

- اختلط المقدس بما لاقدسية له، والعلم يقتضي التفريق بينهما.

- يتمتع الناس من نقد ما هو مقدس خشية الوقوع في المحرمات، ولما كان المقدس مختلطا بغيره، فإن غير المقدس ظل بمنأى عن النقد والغربلة والتمحيص.

- إن من يزيلون صفة القدسية عن كامل التراث، يتنكرون بشكل أو بآخر لما يمكن أن يسمى بالثوابت، أو بالأصول، ولاشك في أن هذا إجحاف واسع.

وقد بدت ملامح هذه الإشكالية في كتابات الذين تصدوا لها، نعرض لما جاء به ثلاثة منهم:

- فأولهم الدكتور فهمي جدعان، وما جاء به يتلخص في أن التراث لاقدسية له إلا على سبيل المجاز، وهو يفرق بين ما يدخل في نطاق التراث، وبين مالايدخل فيه، فهو لايعد الوحي جزءا من التراث، وإنما يعده أصلا للتراث، أو هو واحد من الأصول الأساسية التي ينبني عليها التراث العربي الإسلامي. أما قراءات الوحي، سواء أكانت نقلية خبرية، أم لغوية نحوية، أو بلاغية بيانية، أو صوفية كشفية، أو عقلية، أو لسانية، أو بنيوية، أو وظيفية ... فكلها تدخل عنده في نطاق التراث، أو الثقافة التراثية، وهي ليست مقدسة لأن حدودها إنسانية، والإنسان يصيب ويخطىء(37).

- وثانيهم الدكتور شاكر مصطفى الذي يرى أن مسألة قداسة التراث أضرت بنا أيما إضرار، وكانت سببا من أسباب تخلفنا، فالفهم الخاطىء للقدسية هو الذي منعنا من أن نعمل مباضع النقد بغية وضع الأمور في نصابها، وإننا إذ نمتنع عن ذلك، فإننا لانجاري الأمم الأخرى، وقد أشار إلى هذا

ابقوله: (والذين استندوا في النهضة الأوربية إلى التراث اليوناني الوثني، استندوا إلى تراث يريدون مفارقته، يريدن الخلاص منه إلى غيره، كان هذا التراث بالنسبة لهم شيئا بشريا دنيويا، انتقدوا أبقراط، وأرخميدس، وأفلاطون، دون خوف من غضب القوى السماوية التي نصبناها نحن (تابو) وسور حماية لما لاقدسية له، ولايستحق الحماية، ولكننا خلقنا منه أملا رومانتيكيا، وجعلناه مستقبلا دينيا ودنيويا) (38) وعلى هذا فسبيلنا إلى النهضة عنده هو تجديد الفكر العربي، وذلك بنقد التراث، وتصحيح المفاهيم المغلوطة التي رانت على العقول، ونزع قيود تكبلنا، وتعميق مسيرتنا، وقد أومأ إلى هذا بقوله: (إننا ملتصقون بالتراث فكيف نحمله للغد، جذوره الدينية عميقة فينا).. (39) وقضية التراث عنده كانت وستبقى جرحا غائرا مادمنا نعتقد أنه من (الصعب المساس بها، لأنها ملصقة إلصاقا مباشرا بالدين) (40)

- وثالثهم أدونيس الذي أجهد نفسه وهو يحاول أن يدلل على أن (الثقافة العربية الإسلامية التي سادت، إنما هي وحي وعمل بمقتضى الوحي) وبنى على ذلك نتيجة قال فيها: (إن الدين متداخل، أو مندمج في الظاهرة الثقافية والاجتماعية) (41) ولأن أدونيس يؤمن بالحداثة المعتمدة على العقل والحرية، فإن غاية ما يطمح به إليه هو (وجوب تحرير العربي من كل سلفية، ووجوب إزالة القدسية عن الماضي، واعتباره جزءا من تجربة أو معرفة غير ملزمة إطلاقا)(42).

وبالجملة فإن التراث عنده لاقدسية له فهو عنده ليس كاملا، ولامقياسا مطلقا، ولاحاكما، ولاملزما، إنه حقل ثقافي عمل فيه بشر مثلنا يصيبون ويخطئون(43).

وهكذا نرى أن فهم الناس للمقدس من التراث فهم متباين، فإذا اتسعت حدود القدسية داخلها ماليس منها، وإذا ضاقت أو انمحت أضعنا من ثوابتنا وأصولنا الشيء الكثير، ترى! هل يمكن أن يكون من ملامح النموذج الحضاري العربي المنشود الاتفاق في هذه القضية اتفاقا يزيل الإفراط والتفريط منها؟

العقلانية والتراث:

سبق أن عرفنا أن بعض الدارسين يعول على نقد التراث، لأن النقد يسهم في حل مشكلة مزمنة، وفي تجديد الفكر العربي بغية تحقيق نهضة منشودة. وأغلب الدارسين متفقون على ضرورة التسلح بمنهج نقدي هو العقلانية، ومنهم الدكتور محمود أمين العالم، فهو يدعو إلى قتل التراث فهما، وعلما، وتمثلا عقليا نقديا(44). ويؤكد أن فقدان العقلية النقدية يوقع في تقليد أعمى، وخضوع بليد(45) كذلك فإن اتباع (عقلانية نقدية واقعية) عند الدكتور فهمي جدعان يمكن أن يفك حصارا مضروبا حولنا ناتجا عن وجود أنماط فهم تقليدية عميقة، وعن وجود كثير من الرواسب المتمثلة في الأوهام، والرغبات الأنانية والعشائرية، والأسرية، والقطرية... (46) والمنهج العقلاني عند أدونيس هو السبيل إلى حداثة حقيقية، وهو يؤكد على ضرورة ارتباط هذا المنهج بالحرية (فلا حرية دون عقل، ولاعقل دون حرية)(47).

ومكمن الإشكالية في هذه القضية هو أنه يمكن التفريق بين فهمين مختلفين عند أنصار هذا المنهج:

الأول: عقلانية التنوير الغربي: ومن شعاراته: لا سلطان على العقل إلا العقل، وسبيلا المعرفة فيه هما العقل والتجربة. ولكي ندرك حقيقة هذا الفهم ينبغي أن نبحث عن جذوره في الفكر الغربي.

الثاني: العقلانية العربية الإسلامية التي تقرأ النقل بالعقل، وتحكم العقل بالنقل إيمانا بأن العقل ملكة إنسان محدود الإدراك، وسبل المعرفة فيها أربع: العقل، والنقل، والتجربة الحسية، والوجدان(48).

وممن سلك المسلك الأول وأقصد العقلانية التنويرية الغربية أدونيس الذي صاغ مبادىء ثورة الحداثة بقوله: (العقل قبل النقل، والحقيقة قبل الشريعة، والإبداع قبل الإتباع) (49). ويبدو لي أن صياغة المبادىء على هذه الطريقة تفترض وجود تعارض وتناقض، وكأن ما يأتي به النقل لا يتفق وما يتوصل إليه العقل، أو كأن العقل على حرد من النقل فهو مفارق له.

وإذا كنا لا ننكر أن من حسنات المنهج النقدي العقلاني أنه أتى ردا على الأزمات التي ظهرت وتظهر في ساحة التراث العربي. لكن ما ننكره هو أن الحديث عن العقلانية يجري، وكأن هذا المذهب ما عرفته الحضارة العربية، وأنه مذهب ابتدعته الحضارة الغربية، لاننا نسينا أو تناسينا أن منهجية الغرب المتطور إنما بنيت على أساس من عقلانية ابن رشد، وجابر بن الهيثم.. وغيرهم.

الخصوصية والتراث:

الخصوصية هي الملامح التي تميز الشيء مما سواه، وانتفاؤها انتفاء للشيء. وفهم الناس للخصوصية العربية فهم إشكالي، إذ يمكن الحديث عن خصوصية منغلقة، وعن أخرى منفتحة، ولكل منها عيوب.

أما المنغلقة فمن عيوبها الجمود والتحول إلى نسق من أنساق ثابتة ينتج عن ذلك تهميش للهوية، بل طمس لها موضوعيا وإنسانيا، وقد يوهم الانغلاق على الذات أنه طريقة لمواجهة الثقافة الكونية غير أن التجارب دلت على هشاشة فيه، لأن قدرة الثقافة الكونية على اختراق المجتمعات هي قدرة هائلة، وهذه الأسوار الوهمية لم تعمّر طويلا، و«إن ثقافة التسويغ السلفي، والاحتماء بالماضي تحت ستار الخصوصية والأصالة والحفاظ على الذات من التشوه الثقافي الوافد هي ثقافة عاجزة عن المقاومة، وعاجزة عن حماية الذات الثقافية من التشوه والاستلاب»(50) وأما الخصوصية المنفتحة على غيرها من الخصوصيات ففيها المخرج عند أنصارها، ويشترطون فيها ألا تتعرض لميوعة الهوية، ففي الميوعة فقدان للذات الواعية، وللقدرة الإبداعية، وضياع في تقليد مقيت، ويرون أن خصوصية العربي «إنما هي فيما يميزه لحظة يشارك بطاقاته كلها في صنع العالم»(51) وهي الوقوف مسافة ما بعيدا عن الفكر الغربي، وهي أن يطرح العربي نفسه كائنا له خصوصيته من غير أن يكون في ذلك إلغاء لإنسانية الحضارة وعالميتها(52).

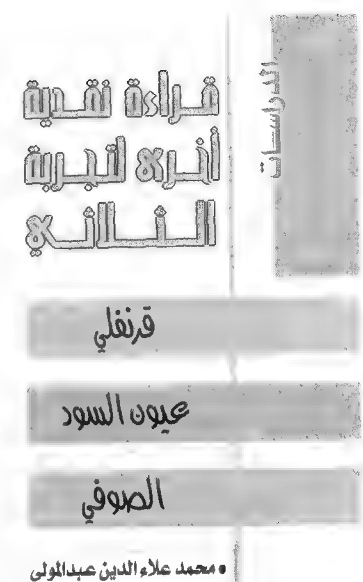
خاتمة:

سعيت في هذه الدراسة إلى رصد بعض القضايا الإشكالية في التراث العربي، وهي مكانة التراث وأثره في الحاضر والمستقبل، وقدسيته، والعقلانية في دراسته، والخصوصية فيه، ولا ريب في أن النموذج الحضاري العربي المنشود يتطلب دراسات كثيرة، وأفكارا عميقة، ورؤى نافذة.. لأننا لانزال نردد أسئلة كثيرة تحمل في طياتها قضايا إشكالية أكثر تعقيدا، ومنها:

- أترانا نكون عبيدا مع تراثنا إذا قلدناه، أحرارا مع تراث غيرنا إذا حاكيناه، أو نقلناه؟(53)
- ألا يمكن أن نشتري الجديد المعاصر بشيء أقل من التخلي عن القديم والتراث؟
- أنختار الحسن من التراث؟ ولكن ما الحسن؟ ومن له سلطة الاختيار؟(54)
- متى نهتدي إلى الطريقة التي نوفق فيها بين التركة التراثية، ومقتضيات العصرنة؟

الحواشي:

(1) اوهام الحداثة. للدكتور نعيم اليافي. دمشق 1993م. ص 47
(2) سورة الفجر 19
(3) سورة مريم 60
(4) تراثنا بين ماض وحاضر. للدكتورة عائشة عبدالرحمن بنت الشاطئ. القاهرة. ص 13
(5) أوهام الحداثة 50
(6) مجلة العربي العدد 232. ص 19
(7) أوهام الحداثة 56
(8) أوهام الحداثة 56
(9) أوهام الحداثة 56
(10) أوهام الحداثة 56
(11) العربي العدد 435. ص 28
(12) العربي العدد 282. ص 42
(13) تراثنا بين ماض وحاضر 13
(14) تراثنا بين ماض وحاضر 62
(15) نفسه
(16) نفسه
(17) أوهام الحداثة 57
(18) أوهام الحداثة 72
(19) انظر أوهام الحداثة 73
(20) الثابت والمتحول. لأدونيس (علي أحمد سعيد). بيروت 1974 م ص 32
(21) أوهام الحداثة 57
(22) الثابت والمتحول 33
(23) الثابت والمتحول 4 1
(24) تراثنا بين ماض وحاضر 38
(25) خطط الشام لمحمد كرد علي. 198 6
(26) انظر مجلة العربي العدد 282. ص 42
(27) انظر مجلة العربي العدد 282. ص 42
(28) انظر مجلة العربي العدد 282 ص 42
(29) أوهام الحداثة 57
(30) الثابت والمتحول 102
(31) الثابت والمتحول 104
(32) الثابت والمتحول 32
(33) مجلة العربي العدد 321. ص 38
(34) مجلة العربي العدد 321 ص 38
(35) مجلة العربي العدد 321. ص 38
(36) أوهام الحداثة 60
(37) انظر مجلة العربي العدد 321. ص 38
(38) مجلة العربي العدد 435. ص 28
(39) مجلة العربي العدد 435. ص 28
(40) مجلة العربي العدد 435. ص 28
(41) الثابت والمتحول 34
(42) الثابت والمتحول 34
(43) الثابت والمتحول 73
(44) مجلة العربي العدد 437 ص 26
(45) مجلة العربي العدد 437 ص 29
(46) مجلة العربي العدد 321. ص 41
(47) الثابت والمتحول 31 87
(48) انظر مجلة العربي العدد 428. ص 35. 36
(49) الثابت والمتحول 85
(50) مجلة العربي العدد 438. ص 58. 61
(51) الثابت والمتحول 33
(52) أوهام الحداثة 70
(53) أوهام الحداثة 58
(54) مجلة العربي العدد 435. ص 28



قراءة نقدية أخرى لتجربة الثالثي

قرنفلي

عيون السود

الصوفي

• محمد علاء الدين عبدالمولى

يمكن للناقد أن يمارس التشريح النقدي، ويعمل أداته النقدية في شاعر أو آخر، منطلقاً بذلك من أوليات ومقدمات تتيح لعمله النقدي أن ينسجم مع معطياته، كنص في النقد، ومع طموحه بتقييم النص الابداعي، الذي هو هنا «الشعر». وعندما يكون هذا الشاعر الذي يرغب الناقد في تناوله، من جيل مضى ومرحلة طويت صفحاتها، ينضاف إلى تلك الأوليات المقصودة عناصر جديدة، ومقدمات قد يكون القفز من فوقها نسفاً للموضوعية.

ومن هذه الأوليات الجديدة، أن يجري الناقد مسحاً شاملاً للفترة التي أنتجت ذلك الشاعر، بكل ما تحمله من أبعاد وما أفرزته من حركات واتجاهات خاصة تلك التي لها طابع التأثير على الشعر في تحديد مذاهبه وآفاقه وإعطائه ميزات معينة. من هنا نلح ونحن في صدد التعامل مع شعراء مضوا على أن يتم هذا التعامل من خلال الفترة التاريخية التي أنتجت هؤلاء الشعراء، وذلك بمعرفة هذه الفترة، والنظر إليها على اعتبار الأثر الذي شكلته في تحديد تيار شعري ما.

والشعراء هم (وصفي قرنفلي 1911 - 1972) - (عبدالسلام عيون السود 1922 - 1954) - (عبدالباسط الصوفي 1931 -1960) وكلهم من مدينة حمص. ولكون هذه الفترة ليست سراً مغلقاً، وليست هي المرة الأولى التي يشار إليها، أو تؤخذ بعين الاعتبار لدى دراسة هؤلاء الشعراء، فاننا نفترض هنا أننا جميعاً على وعي بها. ويتجلى هذا الوعي في عدة أشكال فَمِنَّا مَنْ عاش هذه الفترة، أو عايش أواخرها، ومنا من كان صديقاً لأحد هؤلاء الشعراء ومازال يحمل عنه ذكريات كثيرة، ومنا من درس تلك الفترة في النصوص

التاريخية أو الفكرية أو الابداعية. ولكن كل ذلك قد لا يعفينا من ضرورة تحديد ما يمكن اعتباره سمات عامة لطبيعة المرحلة. وقد يكون هذا التحديد في سياق الحديث عن الشاعر وشعره ومواقفه وليس بالضرورة أن يكون تنظيرا ايديولوجيا، أو سياسيا، أو صياغة لبيان نقدي عن تصارع المذاهب النقدية والأدبية التي كانت تولد وتتلاشى، والتي ألقت بظلالها عميقا على إنتاج شعرائنا. فهذا البيان النقدي أو التنظير، من المفترض أن يكون مشمولا في دائرة وعينا النقدي الذي يدعي كل منا امتلاكه إلى درجة أو أخرى. ولسنا هنا كذلك في معرض الشرح والاحالات إلى ما قد شرح كثيرا وأحيل إليه أكثر.

لقد تحدث النقاد عن التناقضات التي ولدت حركة صراع أدبية في مسيرة الشعر العربي، والسوري جزء منه، وأصبحنا على علم بأن الكلاسيكية التي كانت تطل برأسها وقراراتها وقوانينها من برج صارم، في مطلع هذا القرن وقبله، بدأت تهز رأسها يمينا ويسارا، وقد تضطر أحيانا إلى سحبه نحو الخلف أو غلق النافذة عليه، عندما كانت الساحة العامة تغلي بتساؤلات تخترق الجدران القواعدية اختراقا يكون أحيانا مطلقا. مما يدفع بمن بنوا برج الكلاسيكية في نهاية المطاف إلى مد يد المسالمة إلى الآخرين، وإعلان بدء حياة جديدة أخذ بعض الشعراء والنقاد والمفكرين بالتمهيد لها. وكما نحن على علم بهذا، فنحن على علم أيضا - من خلال إجماع النقاد الذين اشتغلوا حديثا على تقييم شعر تلك المرحلة - بأن وصفي قرنفلي هو الشاعر الأهم في نقل الموازنات والمعادلات إلى الجهة الأخرى المتصلة بالاستجابة لقانون التطور وضرورة التجديد في فعاليات القصيدة الكلاسيكية، وذلك - على سبيل المثال - من خلال تكوينه الاجتماعي البائس الذي رأى فيه جلال فاروق الشريف ما يميز وصفي «عن شعراء الكلاسيكية الجديدة في سوريا من أمثال خليل مردم وبدوي الجبل وعمر أبو ريشة ونزار قباني وغيرهم»(١) ونحن نعتقد أن وصفي لو نشأ كما نشأ هؤلاء المرفهون لانصرف إلى ما انصرفوا إليه من تمسك بالأعراف الفنية والرؤى الاجتماعية المحافظة التي أهلتهم لأن يكونوا ما كانوا عليه من وجاهات اجتماعية ومناصب دبلوماسية. هل يبدأ التجديد إذا من الجهة المضادة؟ بكل تأكيد نعم. على أن هذا الكلام لا يجب أن يتناقض مع عدم التقليل من أهمية أحد من هؤلاء الشعراء، لا سيما «أبو ريشة والبدوي وقباني» فهؤلاء من كبار شعراء اللغة العربية، وليس هنا مجال الكلام في تفاصيل أهميتهم.

وربطنا لنشأة الشاعر وتكوينه مع مسألة التحديد، هو تأويل منسجم مع طبيعة الثورة التي أعلنها وصفي قرنفلي على ما يمكن تسميته بروتين اللغة وكليشاتها التي تجد شكلها المثالي في تقليد الموروث الشعري العربي بلا جدل ابداعي معه ولا ألق حياتي.

إن الأمة العربية التي بدأت تفتح عينيها منذ قرن، وكانت مثقلة برماد المحاكاة، والتقليد والمعاجم المومياثية، فيما يخص ابداعها الشعري. ومثقلة بضياع واستلاب عمقها الفكري وامكاناتها الذاتية، فيما يخص شخصيتها وموقعها الثقافي. وكانت الكلاسيكية التعبير الأوضح عن أمة تلك أحوالها ويجدر بنا التفريق هنا بين الكلاسيكية مفهومة في

إطارها التاريخي، والكلاسيكية منظورا إليها الآن بحيث نلتقط أن سمة الكلاسيكية ليست مأخوذة بمعناها السلبي الذي يوحي بالتقليدية والاتباعية، بل هي قد تعني الارتباط بنموذج إبداعي حضاري مؤصل يدخل في باب تكوين القيم الابداعية والوجدانية لأمة من الأمم. وإذا زحزحت الكلاسيكية الجديدة شيئا من تلك الصورة السلبية التقليدية وانفتحت قليلا، فإن منطق التطور الطبيعي يجعل من المحال أن تنتج الأمة في ظل هذه الظروف شعرا بديلا حقيقيا. فهي لم تكن تملك ما يؤهلها لطرح أسئلة ذاتية مثلا، أو مراجعة حساباتها، أو الثورة - بحق - ضد شيء ما، وهذه كلها عناصر لا علاقة لـ«الكلاسيكية» التقليدية الثابتة الشمولية، بها. ان هذه المهام مهام تطرحها «الرومانسية» على نفسها. وكأن بدايات وعي الأمة لذاتها تظهر أول ما تظهر في امتلاك موقف رومانسي يعيد للذات الفردية في البداية، والقومية فيما بعد، حقها وطبيعتها. وهذا ما التقطه شاعر مثل وصفي قرنفلي، على أننا لا ننسى بحال من الأحوال أنه ليس الوحيد وهذا أمر مفهوم لدى أي دارس أو ناقد متابع. ووصفي من هذه الزاوية يستطيع أن يفرض علينا وضعه في الجهة المقابلة، مشكلا النقيض الابداعي - بمعنى ما - للشاعر أحمد شوقي. ونختار أحمد شوقي لأنه ظاهرة نموذجية نمطية للكلاسيكية الاتباعية التقليدية الاحيائية. فشوقي لطبيعة المرحلة التي نشأ فيها، وشكل الثقافة التي يعبر عنها أو يبشر بها، لا تسمح له أن يثور شيئا، أو أن يشق عصا الطاعة في وجه التقاليد والمناخات التي يسبح هو وشعره بإرادتها. وكيف يشق «أمير» عصا الطاعة؟ إن مفهوم أمير الشعراء انتهى بانتهاء أحمد شوقي. ولم يفطن المولعون بهذه الألقاب إلى أن «الأمير» الذي تقمصه أحمد شوقي كان دلالة فكرية وفنية وسياسية غير خافية على البصيرة. إنه أمير لشعر ذي سمات أمارية، يمشي ووجهه صارم، عابس مقطب الحاجبين، واثق الخطوة. أما وصفي قرنفلي فنحن نسميه، كما نسمي كل شاعر على مثاله، «أميرا للحياة»، التي تنفتح حدودها في وجه الشعر، ولا يعود هناك أي شيء مقدس ومثالي. لقد كان وصفي بحق شاعرا ثائرا، أعطى لحركة الشعر في سوريا طابعا، كانت ستأخذه على كل حال، لكن وصفي انوجد في اللحظة التاريخية المناسبة فسبق الآخرين بهذا الدور.

شاعر أمير للحياة؟ نعم. لم تعد القصيدة هنا هيكلا محرما مطهرا، ولكن في الوقت نفسه لم تصبح مشاعا وفوضى ودنسا. ولكن، بعد أن كان شوقي يقول مثلا:

حتى بلغتَ سماءً لا يطارُ لها
على جناحٍ ولا يُسْعى على قَدَمِ

صار بإمكان وصفي ابن اللحظة التاريخية المختلفة: أن يقول:

وكأنّ السّما شقّت عُراها
واستطارَتْ في رفرف الشمس تسبَحْ

بهذا المعنى نقصد أن العوالم الشعرية التي نأى عنها أمير الشعراء، أمير الشعر، صار مباحا أن يقتحمها أمير الحياة. سماء «شوقي» ثابتة تناسب فهمه للشعر ووظيفته التي لا مجال لانتهاك ثوابت ما تعبر عنه، أما سماء «وصفي» فهي موضوع يراه الرومانسي متحولا. ويمكن أن تدخل في تجربة إنسانية. نقصد من المثال لا المثال ذاته، وليس لفظ «السماء» كرمز ذي إيحاء غيبي متعال مقدس بل

نريد ما وراء المثال. إن وصفي شاعر يفتح صدره للحياة، فلا يتورع عن نقل أي عنصر منها إلى داخل الشعر، وهذه نقطة نلح عليها دائما، فالنقل الذي كان يقف وراء الشعر الكلاسيكي - بالمعنى المحدد سابقا - كان لا يسمح للداخل أن يكون ذا أثر فعال. بينما الرومانسية ترى كل العالم الخارجي بنودا خاما، يمكنها أن تتدرج في سلم الداخل، ونقصد بالداخل هنا الموقف الذاتي للشاعر الذي تنقسم الأشياء عنده إلى صفين: صف خارجي، يقابله مباشرة وبشكل مطرد صف داخلي. ودائما يتم الانطلاق الأهم من الصف الداخلي لإعطاء الخارج صبغة متحركة تأخذ شكل الصوت والصدى، أو المد والجزر.

أمير الحياة إذا متاح له أن يحول كل شيء إلى موضوع للشعر، جاعلا من موقع الذات المنطلق الأميز في تحديد ما هو شعري وما هو مسيء للشعري. وصفي بهذا يكتب عن (كأس - قبلة - عيد - بنطلون - نهد - شاعر - ذات - نصر - خيبة ...). أنه بصورة أخرى وكما سمى نفسه: من الشعراء «الحياتيين». إنه مثال لشاعر رومانسي حقيقي، في شعره وفي سلوكه، وفي سماته النفسية. هو كل متكامل وليس كغيره ممن قد يدعون أنهم رومانسيون في حين أنهم منخورون حتى العمق بالبغض والكراهية، والتلوث الفاجع، لتبقى قصائدهم منفصلة عنهم وكأنها من عالم آخر لاعلاقة لهم بها. يقول وصفي:

وتعاليتُ في سمائي وطارتْ
كبريائي في أفقها استكبارا
وتعاليتُ ـ تعرفُ النَّسرَ نادى
بجناحيه فاستجابا وطارا

فأنا إن نظرتُ في القوم يوماً
من سمائي أرى الكبارَ صغارا (٢)

إن إحساس الشاعر بأنه كبير لم يكن عبثا، فممارسته للحياة اليومية كانت تنضح بهذا الاحساس. الآخرون شقاء له، التفاهات تغزو الوجود، الواقع يطيح بأحلامه ويقذفه على تخوم السراب، هذا الكلام يمكن أن نقوله بصيغة أدق: إن الشاعر كلما توغل في تفاصيل الحياة اليومية، وكلما صفت بصيرته لتعاين تفاهة الوجود فإنه سيصبح حاد الشعور بذاته، عاصف الاحساس بأنه فريد، ليس هذا احتقارا للوجود، أو هو ليس احتقارا أخلاقيا، إنه احتقار يدخل في باب الموقف الوجودي القلق، ووصفي ليس بعيدا من خلال شعره عن مثل هذا القلق الذي يطل بشكل واضح من أشعاره. إنه يحزن على الوجود بقدر ما ينفر منه، لكي يفوز بذاته وما ينبغي أن يكون نقيا فيها. وهكذا الرومانسي الحقيقي لا يستطيع أن يكون منسجما مع التفاهة والتلوث الروحي والوجداني والاجتماعي كما يفعل رومانسيو هذه الأيام - إن كان ثمة أحد منهم.

ومع هذا الوعي بشقاء العالم، ولا جدوى الانحناء له، وكل هذا الإحساس بشقاء الذات، فقد كان وصفي قرنفلي يلهج في نصوصه الشعرية بحب الحياة بجنون، والبحث عن أسباب للعيش والابتهاج، ولو كانت الأفراح ذات منشأ وهمي، أو أفراحا مؤقتة، من هنا نفهم شبقه وجموح شهواته - وكم كان مبدعا في هذا المجال - ودفاعه عن شعره الذي يخاطب الجسد والجمال، ويصبو إلى الخمر والصفاء الإنساني المتبادل. فهذه المفردات الجسدية والشهوانية كانت تشكل محركا لقدراته الفنية والاجتماعية،

وتمنحه سببا للوجود والابداع، وهي لا تعاكس ولا تناقض التزامه بالتاريخ والإنسان، فالإنسان ليس كتلة مصمتة صماء من فكر جامد ونضال مسلح - شعارات ومعارك خطابية، بل إن الإنسان المناضل لهو في أمس الحاجة إلى أن يتأمل الجسد وعالمه البعيد، بسخطه وعمقه، بأفراحه وتفاصيله، وما المانع إن فعل الشاعر هذا والشعب يضج في دم الشاعر؟ وهل يتناقض حب الجسد مع حب الشعب؟ سؤال نطرحه على النقاد الايديولوجيين مع عدم انتظارنا للجواب...

مـا علـى الدربِ أن نُراحَ قليـلاً
ننسجُ الجـرحَ أو نبلُّ الغليـلا
مـا علـى الدّرب، أن تلمس قلبي
سـاعة تطفئ اللظى، سلسبيـلا
إنّ للجسم يا أخـا الدّرب حـقّاً
أنصف الجسم، لا تكُنْ مستحيلا
أشرقَ الشّعبُ في دمائيَ صبحاً
فعرفتُ الهدى، وذقتُ الشّمولا...(٣)

ونريد هنا التأكيد على المسألة التي أشرنا إليها قبل قليل، علاقة الشاعر بالنضال من جهة، وعلاقته بالحياة الحرة التي لا تعرف الرضوخ للقيود من أي جهة أتت، من جهة أخرى. والتأكيد يتم من جهة الفهم لطبيعة المرحلة التاريخية وطبيعة الرؤيا الرومانسية التي يتمتع بها «وصفي قرنفلي». وهي الرؤيا الرومانسية الثورية. ولا نفهم من كلمة «الثورة» للوهلة الأولى ثورة مسلحة أو سياسية، بل كل ما في الأمر رفض حاد قلق وتمرد على القوالب الاجتماعية والأعراف والقوانين التي تقف في وجه حركة الابداع كنشاط خاص بالشاعر. ولكن كيف نفهم انخراط «وصفي» في حركة النضال الشيوعية؟ يمكننا أن نقول، إن وصفي ما فعل هذا إلا لأنه أراد أن يعبر عن موقفه كرومانسي ثائر، بشكل تنظيمي مؤدلج. فلهذا كان ما كان من التزامه المعروف والذي لا مجال للدخول في حيثياته هنا، المهم الآن أن نتساءل: كيف يمكن للشاعر أن يظهر صورته الحقيقية بخاصة إذا كان رومانسيا منفعلا متقلب المشاعر وهو ملزم ببرنامج نضالي معين؟ يُمكن أن يكون كشاعر، موظفا ينتفع منه هذا البرنامج الذي ما كان يتسم بأكثر مما كان يتسم به الموقف الرومانسي الحالم غير الواضح؟ لا شك أن تناقضات الذات كانت أقوى، ولكن بما أنه التزم هذا البرنامج فليكتب قصائد عن أعياد الشعوب، والسلم، وحركات العمال، وثورة الإنسان في وجه الأنظمة. هل بقي وصفي في قصائده هذه كما كان في قصائده ذات العالم الداخلي الروحي النفسي الشهواني... أي هل بقي شاعرا حقيقيا كبيرا يشتغل على السياسة بروح شعرية عالية؟

بكل تأكيد أقول: لا. فواقع شعره يدل على ضعف حين كانت تشغله الهموم النضالية والسياسية، وإذا ما أحس وصفي بأنه غيرمؤهل للاستمرار في هذا الخط الذي قد يطلب منه التدجين والتحول إلى بوق أيديولوجي، إذا ما أحس بهذا، انكفأ إلى ذاته، ورثى نفسه، وكفر بالفكرة التي تملي عليه املاء، ومات في النهاية ميتة لا تليق بشاعر أهدر كثيرا من موهبته في تسجيل قصائد لم تكن غير وليدة لحظتها الآتية من أجل إرضاء هذا التيار أو ذاك. لقد فطن أن الشعر لا يمكن أن يعلو عليه شيء آخر. فانتصرت لحظة الفن في أعماقه على لحظة الأيديولوجيا المنغلقة، وراح يهتف بقصيدته العظيمة «طلائع النهاية»:

حسبي فهذا دمي قد جفّ واتَّأدَتْ
خُطاي، وانطفأتْ في دربيَ الشُّهُبُ
أمضي مع الدَّربِ حيرانِ الخطى قلقاً
والتِّيهُ يجهشُ في قلبي وينتحبُ
وكنت ـ اذ كنتُ شعراً ـ كلما ومضتْ
بنا الحوادثُ، كالتَّيار أصطخب
إن قلتُ فالعَرَبُ الأحرار في قلمي
كـأنَّني ـ وأنا منهمُ ـ أنـا العربُ
واليأس ـ هذا الفراغُ الميْتُ في كبدي
ليلٌ تساوي لديه البعدُ والقرُبُ
العقمُ والليل والصَّحراء، تلك أنا
حتى كأني إليَّ الموتُ ينتسب(٤)

نرى هنا بوضوح كيف طغت ذات الشاعر حتى على نفسها، ولم يعد هناك مجال للآخر، فقد انصهر هذا الآخر ـ العرب الأحرار ـ في نار الشاعر الداخلية وصار هو الكل. ان هذه النظرة «الكل في واحد» تؤكد ما ذهب إليه أكثر من واحد من أن «وصفي قرنفلي» ذو نظرة «حلولية» في مرحلة من المراحل. وان كانت هذه النظرة رجعت إليه بعد هذا العمر، فذلك برهان على يأسه من النضال، لأن ما يناضل من أجله لم ينزع عن كبده يأسه، ولم يهدئ من قلقه، ولم يضع له علامات واضحة على طريق التيه. وهكذا، بعد مفردات الثورة والسلم والعمال والكفاح والغد الأفضل، تحل مفردات الجفاف والانطفاء واليأس والفراغ والعقم والصحراء والموت. بل إن بيتا شعريا واحدا وردت فيه هذه المفردات التالية «حيران، قلق، التيه، يجهش، ينتحب». ان شاعرا هذه مفرداته، لا يستقيم معه لا برنامج اليمين، ولا اليسار ولا الوسط، إنه لا يستقيم إلا مع برنامج «الشعر».

ولقد كتب لـ«وصفي» أن يعيش طويلا، ليشهد موت شاعرين اشتركا معه في دفع حركة الشعر السوري ـ ببعده الرومانسي ـ إلى اتجاهات مثلى. وهما «عبدالسلام عيون السود ـ عبدالباسط الصوفي». الأول مات بمرض التوسع الإكليلي، والثاني منتحرا.

نقول: «اشتركا» معه ولكن ليس بشكل مقصود، بل لأن المرحلة كانت تهيء لمثل هذا الاشتراك، والظروف كانت توحي ببزوغ اتجاه واضح في الشعر العربي كله. وهذا الاتجاه بدأه في سورية «وصفي قرنفلي» واشتغل فيه عبدالسلام والصوفي «وهؤلاء ليسوا الوحيدين طبعا فنحن لا يمكن أن ننسى ذكر نديم محمد الذي نعده من أهم الشعراء الرومانسيين العرب إطلاقا»، كل بقدراته الفنية. ونريد هنا أن نتلمس آراء عبدالسلام في الشعر والنقد، من خلال ما كتبه هو نفسه مفصحا عن موقف نقدي بمعنى من المعاني، خاصة ما ورد في نثره الملحق بديوانه: «مع الريح». ونلخص هنا أهم هذه الآراء في الملحق:

1 ـ ليس للشعر تعريف. ولا يمكن أن يضغط في حدود مغلقة. وتعريف قدامة بن جعفر عبارة عن قيء وحسب. فكما أن المطلق لا يحد، فكذلك الشعر. وهذه هي القاعدة. وإذا اضطر الشاعر للالتزام بطرائق تقليدية في الشعر، في بداياته، فإن هذا سبب لموته كمبدع إذا استمر في الخضوع لهذه الطرائق.

2 ـ الشعر العربي اليوم «الحديث في عام 1949» مكرر عن بعضه، وتقليد، وهو واقع في قفص اللفظية والنمطية والبلادة. الشعر في أزمة. ومن المفروض أن نتساءل ونهتز بعنف. أين المجاهدة الداخلية العميقة للتحرر من الكذب؟

3 ـ لسنا أقل موهبة وحمى من بودلير وفرلين ورامبو، ولكننا مع الأسف لم نتعرض لما تعرضوا له من تجارب. ولم

نسعد بما سعدوا به من حضارة تتجاوب أصداؤها ثرة ملهمة حتى في أضيق الغرف وأحقر الحانات.

4- ليس من نقد متمكن راسخ في أدبنا العربي الحديث «نذكر العام 1949» وأساس النقد الأدبي هو الصدق، وبروز النزعة الإيجابية، والمحاولات التي يقوم بها المتمركزون أدبيا على حساب الآخرين، في زعزعة القلم الطفل والعصف باليراعة الناشئة، هي محاولات لا هدف نقدي لها. وأهم من كل هذه المحاولات المغرضة «الموهبة الفنية الأصيلة في شتى مناخاتها».

بهذه البنود المختصرة، نستشف رأي «عبدالسلام عيون السود» في الشعر والنقد وبعض القضايا المتعلقة بـ«أدب الشباب». ما قيمة هذه الآراء اليوم ونحن بعد أكثر من نصف قرن على كتابتها؟ إن قيمتها الوحيدة - ويكفيها ذلك أهمية - أنها مازالت وكأنها كتبت الآن في هذا المكان والزمان وكأن شيئا لم يتغير.. آراء مستمرة ولم يثبت عكسها. هذا إذا قرأناها في العمق وعلى أنها بيان نقدي غير مرتبط بظرف راهن. إننا الآن نكرر ما قاله: «عيون السود» منذ عام (1949) من أن الشعر العربي مكرر عن بعضه وواقع في أسر النمطية واللفظية والبلادة، أي أنه كما قال «في أزمة».. الخ. ولا نريد أن نعيد ما قاله حرفيا. إن هذه الآراء تدل على درجة عالية من الوعي الفني والحس النقدي بحركة الشعر، وهو الوعي الذي يجب أن يكون صفة لكل شاعر - الأمر الذي لا يتحقق مع الأسف.

ولكن، هل كان الناقد القابع في أعماق الشاعر ملتزما بوعيه وهو يمارس نشاطه داخل التجربة الشعرية؟ بشكل آخر: هل قدم «عيون السود» نتاجا شعريا بمستوى وعيه السابق؟ أعتقد أن الموقف هنا محرج كثيرا. فأنا لا أريد أن أظلم هذا الشاعر أكثر مما ظلم في حياته، لا أريد أن أظلمه لسبب آخر كذلك، وهو أنه هو تحديدا يعني لي الكثير شخصيا على الصعيد الروحي والوجداني والنفسي، وأجد في ذاتي أصداء لا تحصى من هذا الشاعر حتى لكأني عندما أقرأ عن حياته وسلوكه ومواقفه العاصفة و... يخيل لي أنني أقرأ عن نفسي تماما وبشكل حرفي تقريبا..

لكن ذلك لا يعني الكثير ونحن نقرأ تجربة الشاعر الفنية لا الحياتية والعاطفية. فإلى أي حد يستحق شعر عبدالسلام الاحتفاء به كما يمكن أن نحتفي بشعر وصفي؟ لقد كان وصفي رائدا في اتجاه الرومانسية «المحدثة»، إضافة إلى كونه شاعرا مهما. وهذا يظهر حين نعيد قصيدته التي يكتبها إلى عناصرها التي يشتغل النقد عادة على تحليلها للحكم على أهمية الشاعر، من لغة وصور شعرية ووحدة بناء وموقف جمالي من العالم والذات والأشياء، موقف ينتجه وعي فني ومهارة عالية في تقديم حالة شعرية نموذجية يشترك فيها المجاز والخيال والفكر المتوتر.. إن قصائد وصفي مادة غنية للدراسة النقدية الجمالية، بينما وجدت أن قصائد عبدالسلام لا تشكل المستوى ذاته من الأهمية، بينما - أيضا - تشكل حياة عبدالسلام مادة للدراسة والأرشفة والتحليلات العاطفية والوجدانية. إن حياته على قصرها غنية بالتجارب الحزينة والإحباطات التي يتعرض لها شاعر وجد في ظروف اجتماعية دينية مادية كالتي وجد فيها عبدالسلام وهذه الحياة توازيها تجربة شعرية قصيرة جدا مؤلفة مما يقرب من مائة وخمسين بيتا أي

ما يوازي قصيدة طويلة يكتبها شاعر ما.

ويكتشف المتابع أن حجم الاحتفاء بهذا الشاعر يهدف إلى تسليط المزيد من الضوء على حياته أكثر من فنه. فكأن من كتب عنه نقدا وتاريخا وأرشفة لم يجد بغيته في الفن بل في الحياة. وبهذا تمت المبالغة الواضحة في إظهار هذا الشاعر.

حتى ولو سلمنا مع أصحاب الرأي القائل إن ديوانه المطبوع لا يحوي أعماله كلها، بل هناك الكثير مما ضاع أو ضيع. ضاع بإرادة الشاعر الذي أحرق ما كتبه شعرا ونثرا قبل أن يموت، وضيع بعض منه لم يكن باعتراف من جمع ديوانه بمستوى طموحه الفني ولا مساويا لانتمائه الفني. ويفيد هؤلاء بأن بعضا من قصائده كانت تنتسب إلى المدرسة الواقعية وفيها وضوح ومباشرة. أي لا تنتمي «للشعر الصافي» الذي يتعاطاه الشاعر متأثرة برموز هذا الشعر في فرنسا ومن تبناه عربيا. وإذا كان هذا صحيحا، أي تم استبعاد الرديء من شعره، فذلك لمصلحة الشاعر، وهذا مما يؤكد أن ما كتبه وهو المطبوع لا يرقى إلى مستوى الاحتفالات المتكررة والمبالغ فيها بالشاعر، مع عدم تقليلنا مطلقا من أهمية دور ما اشترك عبدالسلام مع غيره في أدائه.

وربما كان وجود الشاعر في فترة وصفي قرنفلي والصوفي وسواهما محليا وعربيا، عاملا من عوامل الحظ التي أحاطت بالشاعر لينال هذا الاهتمام كله. خاصة أن المصادر تفيد بعلاقة تلميذ بأستاذ بين عبدالسلام ووصفي قرنفلي. وهذا واضح من شعر عبدالسلام. كما أن الشاعر تأثر بالرمزيين اللبنانيين الذين عاصرهم. وليس شعره في ديوانه «مع الريح» نسيج وحده إلى الحد الذي يصبح فيه شاعرا استثنائيا. إن أهميته رهن بأهمية اللحظة التاريخية وشروطها. وقراءتنا لعبدالسلام في إطار ثلاثي «قرنفلي - عيون السود - الصوفي» يتيح لنا وضعه في مكانه الصحيح، أو المكان الذي نتوهم أو نخمن أنه الصحيح، قياسا لزميليه الآخرين.

ونزعم أن الشاعر «ممدوح السكاف» قد ساهم إلى حد بعيد في إعطاء صورة مبالغ فيها حول عبدالسلام، لاسيما أن ممدوح السكاف عمل جاهدا ومطولا على جمع ماله علاقة بعبدالسلام عبر سنوات طويلة. وللأمانة فـ«ممدوح» خير من يمتلك أرشيفا ووثائق حول الثلاثي المذكور. لكن السكاف يتحدث عن عيون السود من موقع مشوب العاطفة والحزن وليس من موقع الرأي النقدي الموضوعي، بل كان شغفه بالشاعر واضحا، كما كان واضحا تماهيه مع التجربة الروحية والحياتية الفاجعة للشاعر. وقد فوت هذا - في زعمنا - الفرصة علينا في قراءة مسح نقدي واف لشعر عبدالسلام.

من هذا المنطلق رأينا في «عبدالسلام» شاعرا لم يقوم نقديا وجماليا، في الوقت الذي كان يمكن للنقد أن يحاور تجربة عبدالسلام وفق معطيات نرى فيما يلي أبرزها.

شعر عبدالسلام شعر هادئ دفين، حزين يعكس حالة قصوى من الإحباط الداخلي للشاعر، لا أثر في هذا الشعر للتمرد والثورة، ولا يحمله فكر ما - ربما لتبني الشاعر مقولة الشعر الصافي - كما قد نجد لدى أستاذه «وصفي قرنفلي» من ثورة لا تحد. وذلك على عكس حياة عبدالسلام الصاخبة بالآلام والفقر، التي وقع فيها فريسة الظلم الاجتماعي والمادي، فلم يفعل هذا شيئا في روح

الشاعر كشاعر، بل كان شعره مستسلما لا يثور على ظلم ولا جوع ولا قدر. جل ما فعلته المأساة الحياتية أن طبعت شعره كما أشرنا بطابع الحزن والانكسار والعجز. وقد يكون هذا مفهوما بصورة إيجابية مبررة، أي أن لغة الشعر يجب أن تكون هكذا، والشاعر لا يتعامل مع حياته وتفاصيلها بشكل مباشر. هذا وارد، كما هو وارد الرأي الآخر، وهو أن حجم المعاناة التي نقلها لنا مؤرخو حياته، لم يفجر لدى الشاعر في النهاية مخيلة خصبة، ولا حركت عمل المجاز، ولا روح ابتداع التشكيلات الفنية الحيوية. ولا نستغرب إذا قرأنا في شعر عيون السود أبياتا عادية ممثلة لما فيها من تسطيح في اللغة وكيفية القول الشعري، وعدم الإيحاء بما هو أبعد من الفكرة القريبة المدى.

كيف السبيل إلى الخلاص من النوى، كيف السبيل

فلقد عييت من التخبط في غمار المستحيل

هذي جراحي، لم تزل في القلب تزداد اتساعا

إن الدموع معينة، أواه، لو سحت تباعا...(5)

هذا إضافة إلى أن أصداء الشعراء المعاصرين للشاعر، موجودة بقوة في أسلوبه ولغته مما شكل عائقا جديدا أمام مخيلته، وخفف من قدرته على الابتداع. يقول في قصيدة «شقراء» مثلا:

شقراء يا شقراء يا لمحة
شاردة، من حلم أخضر
لونك رف الورد لم ينسفح
ولم يزل في غصنه الأنضر
وخطوك المسامح أي ضحى
مر به يوما ولم يعثر؟...(٦)

أو في قصيدة له عنوانها «وراء السراب» يطل منها على عالم «وصفي» كما في غيرها من القصائد، وكما هو واضح ثمة حضور قوي لصوت آخر يطغي على ذات الشاعر.

كل هذا لا يمكن أن يجعلنا نغفل عن ضرورة وضع اليد على نزوع الشاعر نحو التجديد في شكل القصيدة التي يكتبها. فمع بقاء شعره خليلي الوزن، لكنه جرب عدة مرات الخروج على وحدة الروى في القصيدة الواحدة، ونوع القوافي، مقطعا قصيدته إلى ثنائيات متتالية، أو أشكال غير ثنائية «أي كل بيتين لهما روى مشترك، وهكذا..» مما يسمح بشيء من الحيوية الإيقاعية، لأن التنويع في مستوى القافية يتبعه تنويع إيقاعي حسب الحروف التي تحكم القافية.

لقد حرمت الحياة القصيرة شاعرنا عبدالسلام من تطوير تجربته وتدعيم موقعه الخاص، لا نقول هذا لنبرر ضآلة التجربة الشعرية. لكن لنؤكد أن الشاعر نسي تجربته الخاصة في الحياة والمرض والإحباط، فلم يخلق لها - أو منها - معادلا خاصا في شعره. فاستعار كثيرا من تجارب الآخرين ليصوغ لنا آلامه الذاتية، وهذا أمر مفهوم سلبيا لدى أي شاعر. على كل، لا نطالبه بأكثر مما قدم، ولا نملي عليه وعينا الراهن، لكننا نأسف لشاعر مات مبكرا وكان يملك حسا نقديا عالجناه في بداية حديثنا عنه، لكنه لم يفعّل هذا الحس النقدي في تجربته الشعرية.

إذا، وفي نهاية تقييمنا لتجربة عيون السود، حاولنا ألا نظلمه، ولم نلهث وراء الرأي الشائع حول أهميته. مدركين أن الحديث عن «وصفي والصوفي» لا يجب أن ينسحب آليا على عيون السود لمجرد

أنهم عايشوا الفترة نفسها.

وإذا كنا تناولنا «وصفي قرنفلي» وعبدالسلام عيون السود» فيبقى أن نتحدث عن القطب الثالث من الثلاثي وهو «عبدالباسط الصوفي»، الذي أعطى ما لم يستطع «عبدالسلام» أو ما لم تكن مؤهلاته تعينه على ذلك.

ويمكن أن نرى في ثنايا آراء «عبدالباسط» ما قد وجدناه عند عيون السود، ولكن مع ملاحظة الفرق في أن تجربة «الصوفي» الشعرية هي صورة عملية حية وناضجة عن آرائه، على خلاف «عيون السود» الذي كما رأينا طرح آراء نقدية في الشعر في واد، وكتب في واد آخر.

إننا رأينا في تكامل المشهد الإبداعي عند الصوفي، آراء نقدية وكتابة شعرية، أمرا يشبه إلى حد مهم تجارب الشعراء الرومانسيين في الغرب، الذين ظلت آراؤهم أسسا واضحة ومنطلقات نظرية للمذهب الذي شيدوا بنيانه. أسسا يؤرخ النقد من خلالها لهذا المذهب. وهكذا فعل «الصوفي» المتمتع حقا بوعي نقدي يؤهله لتقف آراؤه جنبا إلى جنب مع آراء الرومانسيين العرب الأعلام «في مصر وتونس مثلا» فهو يتكلم عن الفن والإنسان والوجود والحب بشكل واثق وبروح لا تخلو أبدا من الفلسفة، دالا بذلك على ثقافته وقراءاته الفكرية. مؤكدا عى أنه شاعر رومانسي «عظيم» في شعره وسلوكه وسماته الشخصية والروحية وفلسفته، وانتحاره أخيرا. وأعتقد أنه قدر له أن يقود الرومانسية في شعرنا السوري - والعربي - شوطا أبعد مما قادها آخرون نالوا حظوة إعلامية أكثر. وقد نتجرأ فنقول: أبعد من الشوط الذي قاد إليه «وصفي قرنفلي». مع أن الأخير مات متأخرا عجوزا، والصوفي مات منتحرا وهو في أول شبابه. لكن حياة الصوفي القصيرة تعادل في زخمها وغناها عشرات السنوات التي يمكن أن يعيشها شاعر عادي لا يملك موهبة وقدرة الصوفي التي لا تقاس بزمن. الصوفي ينهش الحياة نهشا، يأكل من عصب القلق واليأس بنهم وشره مريعين، وينعكس انفعاله الصاخب وبركانه الداخلي وامتلاؤه على إبداعه. ولن يقوم الشعر وحده بذلك كله. مع أن شعر الصوفي مهم، ولكن الحياة الداخلية التي كان يعيشها كانت بحاجة إلى قنوات متنوعة للتعبير، وآفاق تظهر فيها أكثر من الشعر. لهذا فقد كتب الشعر مع المقالة الأدبية والقصة والرسالة الشخصية أو الأدبية (والاثنتان وثائق ضرورية) ونراه أيضا يعلن آراءه ويشكل فلسفته على شكل مواقف غنية. ما هو السبب الذي يجعل الشاعر الصوفي الرومانسي متعددا مكثرا؟ في الظن، أن العلاقة التي يعيشها الشاعر مع العالم يمكن أن تشكل إجابة على هذا التساؤل لأن طبيعة كل من الشاعر والعالم تفرض على الأول أن يحدد مواقعه من العالم بشكل مأساوي على الغالب. إذ لا علاقة مع العالم، لا علاقة بمعنى التلاؤم والانسجام والتوافق، بل العلاقة علاقة انتهاك لأي حال من أحوال الانسجام. فهو - أي الانسجام - يقف على النقيض من شروط الإبداع، لأنه يستدعي التوافق مع الخارج والتعامل معه بالرضا، الذي لا يترك لحظة الاختلاف معه تنمو وتتطور بالشكل المفترض من الشعر تحقيقه. فكأنه لابد للشارع دائما أن يعاني هوة ما، هاوية ما، تفصله عن العالم. والصوفي أعطى لهذه الهوة/ الهاوية مداها المتميز وعمقها. وفي

الوقت الذي كان ينفصل فيه عن العالم، كانت طاقة الإبداع عنده تلح عليه، فيتفجر بها على الأصعدة كافة. وهذا طبيعي، لأن الاتجاه الذي يبدع الشاعر في أفقه اللامحدود، يسمح للهوة أن تكون موضعا يحس بشكل حاد وعاصف، إلى الحد الذي يجعل ذهن الشاعر دائم التفكير بوضع نهاية تناسب هذا الإحساس الكارثي. إن انتحار الصوفي ليس صدفة بهذا المنظور، وليس عبثا أو فعلا طارئا. إنه النتيجة الطبيعية جدا للمقدمات النفسية والفلسفية والفنية التي تأسست في وعي أو لا وعي الشاعر وتراكمت في طبقاته الوجدانية والانفعالية. وكان لابد من فعل شيء ما يخفف من غلواء الجحيم الداخلي المستعر بين ضلوع الشاعر، لابد من سند يساعد الشاعر على الوصول إلى خاتمته المرتقبة.

لابد من الإبداع الذي هو ردم مؤقت لهذه الهوة وإرواء للعطش الخالد الذي تتفطر كبد الشاعر منه. من هنا تنوع الأشكال التي كتب بها الصوفي. ونحن نجد أنه لم يكن يستقر حتى على شكل فني واحد في كتابة الشعر نفسه، وهذه نقطة مهمة جدا لأننا من خلال اطلاعنا على الصيغ الفنية التي انتظمت قصائد الشاعر فيها، وهي صيغ متنوعة، رأينا ذلك القلق الفني الذي يحس به الشاعر، ولا يستغني عن الإحساس به لحظة واحدة. إنه القلق المبدع الذي ننادي به، حتى لا يكتفي الشاعر بشكل واحد، ولا يستقر على نمط معين لا يتحول عنه. إن الصوفي نوع كثيرا في عوالمه الشعرية، وقوافيه، وأشكال قصائده «الوزن الخليلي- شعر التفعيلة» ولا نعدم أن نجد عنده ما يمكن أن يدرج تحت اسم قصيدة نثر مع موقفه المهاجم لهذا الشكل، ولا يمكننا أن نفسر هجومه على هذا الشعر إلا من باب حرصه على أصول ما للشعر، بالمعنى الخلاق للأصول وليس المعنى المبتذل الرخيص. وقد يحق لنا القول إننا اكتشفنا في الصوفي شاعرا حديثا جدا، بمعنى الحداثة المنطلقة من ركائز معيارية تضمن للشعر أن يبقى ذا وجه عربي، حتى فيما كتبه من شعر تفعيلة، وهذا ما يتبدى في مجال اهتمامه بتطوير الصورة الفنية المعتمدة على أسس وأصول عربية.

مكادي.. أيا جنة الحب في الجــــزر الراقدة
أيا عطش الراحلين إلى النبعة الباردة
هبطت إلى الجزر الحالمات
وغصت بعيدا.. وراء المحار
وقلبت عنك المرافىء
أبحث، أسال، أنثر فيك النضار
وأغرقت ضوضاءها
برخيص الخمور يسيل، بعنف الشجار
والقيت كل شباكي
والقى عرائسه البحر بيضا حرار..(٧)

إن ما يحمله هذا الكلام من شعرية، يعود مبعثه إلى مسببات عديدة، قد يكون أوضحها أن النص يتحرك وفق رؤى فنية ليست تقليدية ولا كلاسيكية، لكنها رؤى ليست خارج ذاكرة شعرية عربية متحولة قابلة للتطور لتلبي حاجة اللحظة الجمالية الراهنة. من حيث المحافظة على منطق ما تتماسك به المشاهد الشعرية والصور الفنية، وهذا التماسك يأتي من عدم نفور عناصر المشهد الشعري أو الصورة من بعضها. والتآلف الذي تتولد في حدوده المفردات. حتى الصورة «أغرقت ضوضاءها برخيص الخمور» على ما فيها من مفارقة في عنصري إغراق الضوضاء، كمادة غير حسية، والخمور، المفردة ذات المناخ الحسي جدا، أقول حتى هذه الصورة لا تبدو غريبة علينا، من

خلال معايشتنا في نتاجنا العربي شعرا وإبداعا صوفيا لمسألة الجمع بين ما هو حسي وما هو معنوي. ومثل هذا الجمع نجده كثيرا عند «عبدالباسط الصوفي» في غير هذا الموقع.

حين نزعم أن الصوفي نوع في الأشكال الفنية، فلا نناقض بذلك ما كان يعلنه هو نفسه من تمسك بالشكل الخليلي للقصيدة. فكلمة الشكل لا تتضمن فقط البناء الخارجي، بل صيغة التعبير ونمطه، واللغة كأداة مهمة في الإبداع، والصورة الشعرية، والكيفية التي تظهر بها. وأخيرا تتضمن الطريقة التي صاغ بها الشاعر رؤيته للعالم، إضافة إلى الشكل الوزني الذي نوع فيه الشاعر كذلك.

بماذا يشترك الصوفي مع قرنفلي وعيون السود؟ وبماذا يختلف عنهما؟ على اعتبار أنهم جميعا رومانسيون فقد كانت سمات ما تجمع بينهم. وسنتكلم هنا من زاوية إظهار بعض عناصر الرومانسية كمذهب أدبي. فلنر أولا علاقة كل شاعر منهم بالمرأة، وهي العنصر البارز لديهم جميعا، وهي محور القول الشعري عند الصوفي وعيون السود أكثر من قرنفلي.

إن المرأة في نظر الرومانسي هي المثال المطلق الذي يحدد حياته الروحية وعلاقته مع الآخرين. وقد ظهر هذا المطلق أكثر ما ظهر لدى عيون السود، أما الصوفي، فقد كان يمزج كون المرأة مثالا مع كونها مادة مثيرة للشهوة والشبق. إنه يتنازعه قطبا الروح والجسد ليزيدا من توتره وتناقضاته الداخلية. في حين كانت عند قرنفلي أكثر حسية وجسدية من المرأة عند الصوفي. ولنذكر هنا عناوين بعض القصائد لوصفي قرنفلي القائمة على هذه الحسية: «رد تحية - اختزال - مادونا - قبلة - يا نهد - جسم - هدب - شبابها وقلبي».

ونادرا ما يلتفت قرنفلي إلى حالات الوجد الصوفية التي كان يشير إليها الصوفي على وجه الخصوص. مع عدم فصلنا الحسية عند قرنفلي عن إمكانية اكتشاف نار المعاناة الروحية النفسية للشاعر وهو شاعر ماهر في علاقته مع هذه النار.

وكانت علاقة الصوفي بالمرأة عنيفة، إنه يخلقها من نفسه، وقد يحطمها فيما بعد وهو يكتب بدم قصيدته عنها. إن قصائد الصوفي التي تضج بصور المرأة وعوالمها، لهي قصائد يمكن اعتبارها مهمة جدا في زحمة القصائد الرومانسية في شعرنا العربي.

يابنت ماضيَّ الذي شيعته
لم يبق في جفنيك حلم مشرق
تستنزفين الوهم في سأم الدجى
وتهدهدين الجرح وهو يحدق
من أنت؟ أنت هنا حطام قصيدة
سوداء لاهثة، وحرف مرهق..(٨)

أما عيون السود فالمرأة عنده لبث تعبه وإعيائه، ومشجب يعلق عليه شكواه من المرض والموت.

والعنصر الثاني الذي نراه قابلا للمقارنة بين الشعراء هنا هو الثورة. فالرومانسي متصف عادة بالثورة، وقد تجلت الثورة في شعر قرنفلي بشكل واضح أكثر مما ظهرت عند الصوفي، في حين لم تبد كثيرا في شعر عيون السود كما أشرنا. وذلك من خلال مواقف قرنفلي الفكرية وابتهاجه بالانتصارات وتحريضه على الثورة وهجائه لسلطة الفساد والإمبريالية. أما الصوفي فقد كان ثائرا من نوع آخر. أعطى بعض الاهتمام للمناسبات، وقد يكون ذلك جراء ميوله في هذه اللحظة أو تلك لأيديولوجيا

«البعث العربي» فكان لا يرى ضيرا في الحماس لثورة الجزائر، أو لأصقاع العرب من بغداد إلى مراكش مرورا بالقدس، معبرا بذلك عن وحدة الأمة. على عكس قرنفلي الذي كان يعطي هذه المواضيع بعدا عالميا أمميا. والاثنان فعلا ذلك، ليس فقط لالتزام سياسي، لم يستطيعا أن يصمدا كفنانين لواجباته، بل كذلك للتعبير عن التزامهما بالرومانسية ومبادئها، التي تتضمن الثورة على الظلم، ومناشدة الإنسان بالعدل وهتاف الحرية. الأمر الذي لم يتضح لدى عيون السود، الذي قد نرى عنده سكونا ومهادنة لا يليقان بثورة الرومانسي الشاعر.

العنصر الثالث هو الطبيعة، وهي ركيزة لها ما لها من أهمية في إبراز الموقف الرومانسي، ولا يجب أن تنحصر دلالة الطبيعة بالشجر والنهر والليل والكواكب فقط، هذه مفردات تدخل في تركيبة الطبيعة، ولكن حين نرى أن الرومانسية الصافية النقية، تعني ثورة على الجمود والأقنعة البالية، فسوف نرى أن الطبيعة الإنسانية الصافية النقية هي الأخرى، تصبح داخلة أيضا في معنى الطبيعة. فهذه الطبيعة أيضا استلبت وقمعت، ونالها من التشوه الشيء الكثير. وهذا يظهر في قصائد الشعراء الثلاثة بلا استثناء، مع تفاوت لصالح هذا الشاعر أو ذاك. وربما كان لجوء الشاعر إلى الطبيعة في هذه الحالة أغنى وأعمق مما لو كان اللجوء عبارة عن هرب وخنوع، لأن الطبيعة تعادل الصفاء المنشود، والفطرة التي يلهث الرومانسيون خلفها لاستعادة كيانهم الإنساني الضائع. يقول الصوفي:

شوق بأعماقي وفي مقلتي
وفي ليالي جرحي المثقل
شوق إلى الفجر وأعراسه
إلى المروج الخضر والسنبل
إلى الروابي ضاحكات السنا
قشيبة كالبرعم الأول.. (٩)

ويقول عيون السود:
فسرينا، مثل الغمائم، في السكب،
وسقيا البراعم البيضاء
قصة العرب، أي سطر غني، همرته
حناجر الصحراء.. (١٠)

ويقول قرنفلي:
تلك الطبيعة، أطلقت من عريها،
وتهتكت أسرارها العذراء
جنت، فياويل الذين تمسهم،
الموت، هذي الليلة الليلاء.. (١١)

كما نرى هنا، فالجميع ثوّروا الطبيعة «وصفي»، أو بثوا فيها فعلا إنسانيا «عيون السود»، أو جعلوها معادلا لبحث الإنسان عن الصفاء «الصوفي».

خاتمة

يعتبر الناقد جلال فاروق الشريف الحركة الرومانسية التي شكلها الثلاثي «قرنفلي - عيون السود - الصوفي» ملامح ثورة رومانتيكية مهدورة، لأسباب راح يسردها ليعطي فشل الحركة بالثورة بعدا أيديولوجيا يتناسب ورؤيته الخاصة. ونرى أن كلامه قابل للنقض. إن قوله «ثورة مهدورة» يضمر قوله إن الرومانسية كانت مطالبة بالقيام بثورة ناجحة. وفشل هذه الثورة في رأيه (يرجع إلى أنها جاءت متأخرة. لقد كانت الظروف الموضوعية الثقافية والاجتماعية والسياسية للواقع العربي في الخمسينيات قد بلغت حدا من النضج تجاوز الرومانتيكية ومشروعها الثوري)..(12) أليس في هذا الكلام مغالطة ما؟ إننا نرى أنه لا يمكن فصل

الأدب والفن عن اتجاهات الحياة وصراعاتها، فهما واقعان في نقطة التأثر والتأثير. كما نرى أن المشروع الرومانسي كان له أكثر من تجل، وعلى أكثر من صعيد، «السياسة، الأدب..» من حيث إن المرحلة كلها كانت تشجع على نمو هذا المشروع. وإذا قلنا منذ البداية إن أول ملامح وعي الأمة لذاتها هو تركيزها على ذاتها والعودة إلى طرح الأسئلة العنيفة، فإن الرومانسية كانت تقوم بذلك، ونحن نرى أن مرحلة الخمسينيات كانت مرحلة تاريخية كفت فيها الرومانسية عن الفعل واتخاذ القرارات. لقد كانت المشاريع والبرامج السياسية كلها في تلك الفترة رومانسية حالمة. وذلك كان سر فشلها الذي كانت تحمله في داخلها. وإذا كنا نوافق مبدئيا على أن الأدب مطالب بالثورة، وإذا كنا نوافق على فشل الأدب في ثورته في تلك المرحلة، فلا ننسى أيضا أن فشل الأدب ليس إلا وجها واحدا من الأوجة العديدة لفشل المشاريع المطروحة. حتى بدايات الشعر الحديث «شكلا ومضمونا» لم تكن في نهاية المطاف إلا رومانسية. بل إننا نرى أن بدايات هذا الشعر، ما هي إلا تتويج متقدم للحركة الرومانتيكية التي يحكم عليها جلال فاروق الشريف بالفشل. فلهذا نستطيع أن نقول إن لهؤلاء الشعراء دورا رياديا في اللحظة التاريخية المناسبة، دورا كان يجب القيام به للتمهيد لنشوء حركة شعرية عربية حديثة.

المصادر

1 - جلال فاروق الشريف - الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية - دمشق 1980 - ص 137.

2 - وصفي قرنفلي - وراء السراب - دمشق - ص 99.

3 - وصفي قرنفلي - وراء السراب - دمشق - ص 27.

4 - وصفي قرنفلي - وراء السراب - دمشق - ص 205.

5 - عبدالسلام عيون السود - مع الريح - دمشق - 968 - ص 21.

6 - عبدالسلام عيون السود - مع الريح - دمشق - 968 - ص 37.

7 - عبدالباسط الصوفي - أبيات ريفية - قصيدة مكادي

8 - عبدالباسط الصوفي - أبيات ريفية - ص 155.

9 - عبدالباسط الصوفي - أبيات ريفية - ص 112.

10 - عبدالسلام عيون السود - مع الريح - ص 25.

11 - وصفي قرنفلي - وراء السراب - ص 51.

12 - جلال فاروق الشريف - مرجع سابق - ص 208.

« رؤية الشعر وشعر الرؤية عند المتنبي »

مقاربة سيميائية

• حميد سمير/المغرب

ثمة زاويتان يمكن النظر منهما إلى الخطاب الشعري: إما أنه قيمة شعرية داخلية، وعندها يمكن اعتباره عالما مغلقا لا يلتفت إلى ما حوله من قيم حضارية أو ثقافية. ويشكل هذا النوع نمطا خطابيا يمكن أن نسميه «شعر اللذة» ذلك الذي يحرص على القيمة الفنية والرسالة الجمالية المسطورة وفق أداء جمالي، ظل يشكل أفق انتظار فئة من المتلقين. وإما أنه يعكس عند فئة أخرى قيما موضوعية، ذاتية أو جمالية، خلقية أو حضارية. ويسمى هذا النوع «شعر الرؤية» إذ فيه تهيمن القيم الفكرية والخلقية بعد أن يمزجها الشاعر بمشاعره فتجيء على شكل رؤية شاعرة تتحكم في فضاء القصيدة برمته وتكون هي المهيمنة فيها. وليس الشعر يقدر دائما بوظيفته الجمالية، بل ثمة حالات يقدر فيها تبعا للقيم الخلقية والفكرية التي يعكسها كما أشار رتشارد هوجارت(1).

وفي الخطاب الشعري العربي القديم، نماذج شعرية خرج بها أصحابها عن المعايير الجمالية السائدة، وأحالوها ضربا من التعبير الذاتي وطوحوا بها في آفاق التأمل الفكري والفلسفي. ولا نعدم في عصور الشعر العربي والإسلامي بعضا من هذه النماذج، لشعراء كبار أمثال المتنبي والمعري، وجلال الدين الرومي، وعمر الخيام وغيرهم، على أننا سنركز في هذه الدراسة على نموذج واحد ممثلا في شعر

المتنبي. إن ما يشكل خاصية أساسية تلفت إليها الانتباه في شعر المتنبي هو حضور ذات متكلمة تملك ضربا من النحو يسمح لها بابتكار لغتها الخاصة لتتوارى خلفها وتحتجب، على الرغم من أنها تهب هذه اللغة لغيرها. بمعنى أن الأغراض الشعرية عند المتنبي - بخلاف ما هي عليه عند معظم الشعراء - تتفاعل مع الذات، وتتناسل مما يولد نمطا شعريا، يشكل نصا واحدا يمكن أن نسميه شعر الرؤية، تمييزا له عن الشعر الذي يعد ضربا من اللعب اللفظي، الذي لا دخل لمنحنيات الذات فيه، ولا لأبعادها النفسية والفكرية. وهكذا يستطيع شعر الرؤية أن يحدد لنا الخصائص الأسلوبية للنص، مما من شأنه أن يقودنا إلى اسم المؤلف، أو ما سماه بارت أسلوبه الذي يعتبر سجنه وعزلته. إننا في هذا النمط نستطيع أن نلمح جملة من الأشياء تساعدنا على معرفة مؤلف النص وتحديد ملامحه وهويته، وهذه أشياء كانت شبه غائبة في شعر اللذة، وأن حضورها في شعر الرؤية يضفي عليه نوعا من الجدة ويبعده عن التقليد الذي ظل يطوق أغلب قصائد الشعر العربي.

إن القيمة المهيمنة عند المتنبي تتمثل في مقولات فلسفية وتيمات، ظلت تتردد في شعره بكثافة، وتتوزع على أغراض متنوعة من مدح ورثاء وهجاء وشعر وجداني خالص. وتعتبر تيمة theme الموت بمرادفاتها وتضاداتها من أكثر المقولات بروزا في شعره، مما جعله يكون حقلا دلاليا لافتا للنظر. وقد يزعم البعض أن المتنبي ليس وحده الذي عبّر عن فلسفة الموت والحياة في الشعر، فهناك شعراء عديدون جاهليون وإسلاميون، تحدثوا أيضا عن الدنيا والموت والحياة والدهر وما إلى ذلك مما يرتبط بالفناء والبقاء.

إن الحديث عن صروف الدهور والتأمل في الموت، قد ورد عند شعراء عديدين فخصصوا له معجما بذاته، أو غرضا كاملا - كغرض الرثاء - اتخذوه إطارا وحافزا للحديث عن ثنائية الوجود والعدم.

فالرثاء هو المجال الوحيد الذي كان يتيح الفرصة للشعراء حتى يتحدثوا عن الموت وذم الدنيا في أبيات حكيمة وأمثال سائرة. أما دون ذلك فقد ظلت قصائد الرثاء فرعا من فروع المدح كما يذكر قدامة بن جعفر في حديثه عن المراثي حين قال: «انه ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل «كان» و«تولى» و«قضى نحبه» وما أشبه ذلك. وهذا ليس يزيد المعنى ولا ينقص منه، لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح به في حياته»(2).

ومما يؤكد أن ذكر الموت ونوائب الدهر ظل مرتبطا عند أغلب الشعراء العرب بغرض الرثاء، وبأجزاء ضئيلة من «تيماته» هي الحكم والأمثال، قول ابن رشيق في العمدة: «ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة، والأمم السالفة، والوعول الممتنعة في قلل الجبال، والأسود الخادرة في الغياض، وبحمر الوحش المتفرقة بين القفار، والنسور والعقبان والحيات لبأسها وطول أعمارها، وذلك في أشعارهم كثير موجود لا يكاد يخلو منه شعر»(3).

ونفهم من هذا الكلام أن ذكر الموت في الشعر القديم كان يجري وفق طقوس معروفة مكررة، وعبر صيغ جاهزة توضح لنا منطقة «اللاوعي الجمعي» للشعراء العرب جميعهم، وللإنسان

العربي بصفة عامة، أكثر مما توضح منطقة الوعي ورؤية العالم عند الشاعر الفرد. ولهذا رأينا أغلب الشعراء ممن كانوا يتحركون في إطار الصيغ الجاهزة، ويفكرون بوعي جمعي، لا بوعي فردي، يجدون صعوبة في التعبير حينما يتخطف الموت امرأة وصغيرا لقلة الطقوس التي صيغت حولهما. ولعل هذا ما يعنيه ابن رشيق بقوله: «ومن أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلا أو امرأة، لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصفات»(4).

أما المتنبي فقد تحدث عن الموت والفناء والدنيا انطلاقا من إحساسه ومعاناته الشخصية مما جعل تعبيره يكتسي طابعا تأمليا ونفسيا، يعبر بصدق عن معاناة فردية واقعية، ولم يكن شعره في ذلك تعبيرا طقوسيا جمعيا، على غرار ما كان يصنع أغلب الشعراء العرب قديما حينما يكون المقام مقام عبرة وعظة. وتحدث المتنبي عن صراع الموت والحياة في غير غرض الرثاء كذلك، فجاء موزعا على كثير من الأغراض الأخرى، مثل المدح والهجاء والشعر الوجداني والوصف.. الخ.

وكثيرا ما تحدث المتنبي عن الموت والفناء، وهو يتوجه بشعره إلى الممدوحين، حتى عاب عليه النقاد عددا من مطالعه التي كان يفتتح بها قصائده في المدح، فكان يأتي فيها على ذكر الموت، وهذا من قبيل ما يتطير منه في هذا المقام. وكان مما عابوا عليه مطلع قصيدة توجه بها إلى كافور في أول لقاء به.. والتي يقول فيها:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا
وحسب المنايا أن يكن أمانيا

إن هيمنة قيمة الموت في كل الأغراض وفي كل مقام، حتى في تلك التي ظلت محظورة على الشعراء من أن يذكروا فيها موتا أو فناء أو كل شيء مما يتطير منه، لما يفسر بالفعل أهمية هذه التيمة وعلاقتها برؤية الشاعر وفلسفته في الحياة.

يتخذ الصراع بين الحياة والموت في شعر المتنبي صورا عديدة تختلف باختلاف الحالات النفسية والفترات الزمانية التي قيل فيها، وأول صور لهذا الصراع تتمثل في رغبة الإنسان الملحة وحرصه الأكيد على التمتع بالصحة والشباب والقوة والثروة والجاه، وهي عناصر إذا ما توفرت لدى الإنسان بدت له الحياة جميلة حلوة، وحرص عليها وتمنى بقاءها، وذم كل ما من شأنه أن ينغص هذه الحياة، كالموت والخور والضعف.

يقول المتنبي موضحا هذه الحقيقة:(5)

ولذيذ الحياة أنفس في النفس
وأشهى من أن يمل وأحلى
وإذا الشيخ قال أف فما مل
حياة وإنما الضعف ملا
آلة العيش صحة وشباب
فإذا وليا عن المرء ولى
أبدا تسترد ما تهب الدنيا
فيا ليت جودها كان بخلا
فكفت كون فرحة تورث الغم
وخل يغادر الوجد خلا
وهي معشوقة على الغدر لا تحفظ
عهدا ولا تتم وصلا
كل دمع يسيل منها عليها
وبفك اليدين عنها تخلى
شيم الغانيات فيها فلا
أدري لذا أنث اسمها الناس أم لا

وتعطي الأبيات صورة حقيقية عن الإنسان وعلاقته بالدنيا، تلك العلاقة التي تقوم على النفور والتضاد. ذلك أن الإنسان يقبل على الحياة وهو يكنّ لها من

الحب والعشق الشيء الكثير، ولكنها لا تبادله بمثل ذلك، بل إنها تتمنع أحيانا، وإذا ما سلس قيادها مرة، فإنها تغدر مرات كثيرة. وتتكرر جمل النفي في هذه الأبيات أيقونا على هذا الحرمان، وإشارة سيميائية إلى عدم وفائها (لا تحفظ عهدا - لا تتبع وصلا). كما أن تقديم الظرف (أبدا) في البيت الرابع يوحي بأن تقلب الدنيا وتغيرها يقترن بالزمن الأبدي، مما يزيد من احتمال المتلقي حتى لا يأمل عند الحياة تغييرا في طبع أصبح من لوازمها ومقوماتها. فلا أمل إذن في حياة جبلت على الغدر والخيانة منذ الزمن الأبدي.

والمتنبي كواحد من بني الإنسان، مجبول على حب الدنيا والحياة، خاصة إذا كان يملك من المقومات ما يجعل الحياة عنده شهية ولذيذة. لقد فتح المتنبي عينيه على الحياة كباقي البشر، وهو يحمل آمالا كبيرة ومطامع عديدة، يدفعهما قدما نزف الشباب وصحة جسمه وفتوته، إلا أنه رأى في الموت جدارا يحد من تلك الآمال، وشبحا مخيفا يفغر فاه لابتلاع كل طموح عند الإنسان، وطيه في حشاياه، لقد رأى المتنبي كل ذلك وهو مازال بعد صبيا، فبث هذا الخوف في ثنايا أبيات توجه بها إلى أبي المنتصر شجاع بن محمد مادحا، يقول فيها(6):

والموت آت والنفوس نفائس
والمستغر بما لديه الأحمق
والمرء يأمل والحياة شهية
والشيب أوقر والشبيبة أنزق
ولقد بكيت على الشباب ولمتي
مسودة ولماء وجهي رونق
حذرا عليه قبل يوم فراقه
حتى لكدت بماء جفني أشرق

يرى المتنبي في الموت هادما للذات، وعنصرا خارجيا ينقض عليه، فيأتي على كل ما بناه، ويأمل تحقيقه. وإذا كانت للمرء لحظات يتعلق فيها بالحياة فيأمل في شهيها، فإن الشيب يترصده وينذره بالاقتراب من الموت. وليس الرثاء وحده عند المتنبي كما قلنا قبل قليل، يتخذ إطارا للتعبير عن هذه القضية التي شغلت باله، بل انه غالبا ما أقحمها في المدح على الرغم من أن المقام لا يسمح بذكر هذه التيمة. انه شاء في أبيات توجه بها إلى القاضي أبي الفضل أحمد بن عبدالله الأنطاكي مادحا أن يذكر النعيم وزواله واللذة وذهابها في لحظة أو آونة وكأنها لمح البصر، يقول في هذه الأبيات(7):

انعم ولذ فللأمور أواخر
أبدا، إذا كانت لهن أوائل
مادمت من أرب الحسان فإنما
روق الشباب عليك ظل زائل
للهو آونة تمر كأنها
قُبَلٌ يزودها حبيب راحل
جمح الزمان فما لذيذ خالص
مما يشوب ولا سرور كامل

ويبدو أن المتنبي في هذه الأبيات قد التجأ إلى تضمين ضمير المخاطب ليكون هو العنصر الأكثر هيمنة، وذلك ليرقى بالخطاب إلى مستوى التعميم، حتى يكتسب الشعر طابعا تأمليا وحكيما، يستخلص العبرة، ويكشف عن حقيقة ثابتة في الحياة. هكذا تحولت الأبيات السابقة إلى حكمة بالغة، هي وليدة منطقة حياد التجأ إليها الشاعر ليلفت الأرواح الإنسانية إلى حقائق ثابتة غير منتهية إليها، تؤكد للإنسان عامة تناقض الدنيا وتغلب ظاهرة التغير والتبدل على أحوالها، وهو بذلك يرد على الذين يتخذون المتعة مذهبا وخلاصا من شقاء المنزلة البشرية، فيذكرهم بأنهم مخطئون في تقديرهم وأن المآل واحد لا محالة،

وهو الموت»(8).

وبعد أن اطمأن المتنبي أن الخلود ليس من نصيب البشر، دعا إلى التثبت ببعض القيم الإيجابية، فهي تملك من الثقل والرزانة ما يثبت أمام جريان الزمان، ومن القوة ما يمنح للإنسان إحساسا بمواصلة الحياة بعد الموت من خلال الذكر والثناء الحميد.

١ ـ غير أن الفتى يلاقي المنايا
كالحات ولا يلاقي الهوانا(٩)
ولو أن الحياة تبقى لحي
لعددنا أضلنا الشجعانا
وإذا لم يكن من الموت بد
فمن العجز أن تموت جبانا
كل ما لم يكن من الصعب في الأنـ
ـفس سهل فيها إذا هو كانا

٢ ـ ردي حياض الردى يا نفس واتركي
حياض خوف الردى للشاء والنعم(١٠)

٣ ـ أطاعن خيلا من فوارسها الدهر
وحيدا وما قولي كذا ومعي الصبر(١١)
وأشجع مني كل يوم سلامتي
وما ثبتت الا وفي نفسها أمر
تمرست بالآفات حتى تركتها
تقول أمات الموت أم ذعر الذعر؟

٤ ـ وما موت بأبغض من حياة
أرى لهم معي فيها نصيبا(١٢)

٥ ـ إنا لفي زمن ترك القبيح به
من أكثر الناس إحسان واجمال(١٣)
ذكر الفتى عمره الثاني وحاجته
ما قاته وفضول العيش أشغال

إن علاقة الموت بالحياة عند المتنبي تقوم على التضاد كما هو عند كل إنسان. وتقوم أيضا على الصراع الابدي ذلك الذي ينتهي دوما بانتظار الموت وفناء الحياة وتلاشيها. إلا أن ما يميز المتنبي هو أنه قد نظر إلى هذا الصراع من وجهة أخرى، جعله في بعض الأحيان يقلب المقاييس فيرى في الموت حياة، ويرى الحياة في بعض الأحيان موتا أو شبيهه به. فلما في الحياة من هوان ومذلة كان المتنبي يراها موتا أو شبيها به. ولما في الموت من عزة وإباء كان يراه حياة أو أفضل منها.

هكذا تتخذ الدلالة مسارا آخر، تختلف عن الدلالة العادية التي ألفها الناس، كلما تحدثوا عن صراع من هذا القبيل. فالشيء العادي والمألوف هو أن الحياة في نظر الإنسان قيمة، وعلاقته معها قائمة على الامتلاك والحب والاشتهاء:

ولذيذ الحياة أنفس في النفس
وأشهى من أن يملّ وأحلى
وإذا الشيخ قال أف فما مل
حياة وإنما الضعف ملا.

فالحالة التي يصورها هذان البيتان تعكس علاقة الذات بالموضوع، وهي هنا تقوم على الاتصال (Conjonction)، وتتخذ هذه العلاقة (V)رمزا يشار من خلاله إلى علاقة الاتصال التي تجمع الذات بالموضوع، وتكتب في التحليل السيميائي هكذا: (sujet objet) (الذات الموضوع)(14) فالعلاقة قائمة في البيتين السابقين بين الإنسان باعتباره ذاتا، وبين الحياة باعتبارها موضوعا ذا قيمة على الحب والإقبال، أي على الاتصال. إلا أن هذه الحالة ليست ثابتة، فهي معرضة للتحويل والتغيير. وهناك حالتان في التحليل السيميائي يتم الانتقال من إحداهما إلى الأخرى. فأما أن تكون الحالة حالة اتصال، فتتحول إلى حالة انفصال (disjonction) التي يرمز إليها بهذا الرمز (V)، حيث العلاقة بين الذات والموضوع قائمة على الانفصال. ويشار إليها بهذه الإشارة: (sujet Vobject) (الذات V الموضوع). فالتحويل -Trans)

(formation من الاتصال إلى الانفصال يشار إليه من خلال هذه الترسيمة (S Q) (S V Q) (الذات الموضوع) (الذات الموضوع).

والسهم يشير إلى الانتقال من حالة إلى أخرى(15).

وإما أن تكون الحالة حالة انفصال فتتحول إلى حالة اتصال والترسيمة التالية توضح ذلك: (S Q) (S V Q) (الذات الموضوع) (الذات الموضوع). إلا أن الفعل الذي يحقق هذا الانتقال من حال إلى حال يسمى نتيجة أو تجلية -Perfor) (mance، فهذه تعني «كل عمل فعلي يحقق تغييرا في حالة»(16) وأن هذا العمل المحقق يتطلب فاعلا يكون هو العلة الفاعلة أو السبب المؤثر (lecuket operateun)، وقد يقتضي الأمر دورا يحول حالة إلى أخرى، وليس دائما شخصا(17).

إذا حاولنا أن نجد تفصيلا لذلك في شعر المتنبي، ذلك الذي يتحدث عن الصراع المألوف بين الوجود والعدم أو الحياة والموت، قلنا: إن المتنبي قد صور في شعره حالة الإنسان إبان اتصاله بالحياة، وهو ينعم باللذات، ويلهو بالشهوات: (أنعم ولذ فللأمور أواخر.. للهوآونة.. يزودها حبيب راحل..) فهذه الحالة هي ما سميناه حالة الاتصال بين الإنسان والحياة.

إلا أن هذه الحالة ما لبثت أن تحولت إلى حالة انفصال بين الإنسان وحياته التي كان يتمتع في ظلها بالرغد والسعادة. والتعابير التي تشير إلى الانتقال من حالة الاتصال إلى حالة الانفصال كثيرة في شعر المتنبي، منها على سبيل المثال:

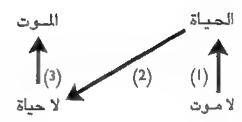
ومن لم يعشق الدنيا قديما
ولكن لا سبيل إلى الوصال
وما أحد يخلّد في البرايا
بل الدنيا تؤول إلى زوال
نبكي على الدنيا وما من معشر
جمعتهم الدنيا فلم يتفرقوا
أين الأكاسرة الجبابرة الألى
كنزوا الكنوز فما بقين ولا بقوا
أين الذي الهرمان من بنيانه
ما قومه؟ وما يومه؟ ما المصرع؟

فهذه الأمثلة وغيرها كثير توضح الانتقال من حالة الاتصال إلى حالة الانفصال بين الإنسان والحياة. ويمكننا أن نشير إلى ذلك بهذه الترسيمة (الإنسان الحياة) (الإنسان V الحياة).

إلا أن العلة الفاعلة التي سببت هذا الانتقال، تتجلى في الموت أو الزمان أو الدهر أو الليالي.. فكل هذه الأشياء - في نظر المتنبي - عوامل مترادفة الدلالة، هي التي تحقق ذلك التغيير من حالة الاتصال إلى حالة الانفصال وهذه الأبيات توضح ذلك أيضا:

وما الموت الا سارق دق شخصه
يصول بلا كف ويسعى بلا رجل
أبدا تسترد ما تهب الدنيا
فيا ليت جودها كان بخلا
جمع الزمان فما لذيذ خالص
مما يشوب ولا سرور كامل
وقد فارق الناس الأحبة قبلنا
وأعيا دواء الموت كل طبيب
سبقنا إلى الدنيا فلو عاش أهلها
منعنا بها من جيئة وذهوب
فلا تنلك الليالي إن أيديها
إذا ضربن كسرن النبع بالغرب
غدرت يا موت كم أفنيت من عدد
بمن أصبت وكم أسكت من لجب

ويمكننا أن نزيد المسألة جلاء من خلال المربع السيميائي(18).



إن الحالة التي يوضحها شعر المتنبي تصور حب الإنسان للحياة وإقباله عليها بلذة وشهوة، وهذا ما يشير إليه السهم (لا موت (1) الحياة).

ويمكننا أن ندرج ضمن هذه الحالة تلك الأشعار التي كانت تطغى فيها نبرة التحدي والارتفاع عن الضعف ومغالبة الدهر والزمان، هروبا من هاجس الموت إلى الشعور بالحياة.

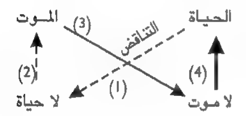
والحالة الثانية تصور انحدار السهم واتجاهه صوب (لا حياة) نظرا لكونها لا تدوم على حال، ولا تستقر على قرار. وهي آيلة في الأخير وعند تقادم الزمن إلى الشيخوخة والضعف.

وهذه حالات شبيهة بـ (لا حياة)- الحياة (3) لا حياة.

والحالة الثالثة التي يصورها هذا الشعر تتمثل في هذا المسار:

لا حياة (3) موت. وتصور هذه الحالة مأساة الإنسان ومصيره المحتوم

إلا أن المتنبي بعد أن اطمأن بأن الخلود غير ممكن وأن مجابهة الدهر والزمان من المحال، استسلم لهذا القدر، وهو يرغب في مواصلة الحياة من خلال بعض الأفعال والقيم، لأنها قد تمنح للإنسان دفقة من الحياة، يعيش بها بعد موته، ويثبت بها أمام جريان الزمان. وبذلك يكون موته كحياته أو الحياة معادة بطريقة أخرى لا يغيب عنها سوى الجسد. وهذه هي الدلالة الثانية التي يمكننا أن نستنبطها من شعر المتنبي. ويوضحها المربع السيميائي الآتي:



فما دامت الحياة آيلة إلى الخور والضعف، فهي «بلا حياة». ومصيرها وإن طالت، إلى الزوال والفناء والموت، ولذلك أشير إليها في المربع بالخط المتقطع.

الحياة ←(1)— لا حياة ←(3)— موت

إلا أن ثمة بعض القيم قد تتجه بالموت

مسار الدلالة	أفعال الحالات
1- لا موت حياة	أطاعن خيلا من فوارسها الدهر- أشجع مني كل يوم سلامتي- لذيذ الحياة أنفس في النفس وأشهى من أن يمل وأحلى.
2- حياة لا حياة	إذا الشيخ قال أف فما مل حياة وإنما الضعف ملأ آلة العيش صحة وشباب، فإذا وليا عن المرء ولىّ وأوفى حياة العابرين لصاحب حياة امرئ خانته بعد مشيب.
3- لا حياة موت	وما الموت إلا سارق دق شخصه- والموت آت والنفوس نفائس- ابني أبينا نحن أهل منازل أبدا غراب البين فيها ينعق.

إلى نقـيـضـه، وهو «لا مـوت»، ومن ثم يتحول الموت إلى حياة أو شبيه بالحياة حـينمـا يصـبح ذكر الإنسـان عـمـرا ثانيـا، يحـيـا بين الناس على الرغم من أنهم قـد واروا جسده في التراب، ولهذا أشير إلى تلك الحالة بخط متصل.

الموت ←(3)← لا موت ←(4)← حياة

مسار الدلالة	أفعال الحالات
1- الحياة ← لا حياة	ولو أن الحـيـاة تبـقى لحي لعـددنا أضلنا الشـجـعـانا
2- لا حياة ← موت	وإذا لم يـكن من المـوت بـد فـمن العـجـز أن تكون جـبـانا
3- الموت ← لا موت	ومـا مـوت بـأبغض من حـيـاة أرى لهم مـعي بهـا نصـيـبـا
4- لا موت ← حياة	ذكر الفتى عمره الثـاني وحاجـته ما قـاته وفضـول العـيش أشغال

الهوامش

1- حاضر النقد الادبي، مجموعة من المؤلفين، ترجمة د. محمد الربيعي، ص 42.

2- نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ص 100.

3- العمدة لابن رشيق، تحقيق محيي الدين صبحي، 2/ 150.

4- نفسه، 2/ 154.

5- شرح البرقوقي، 3/ 249- 251.

6- نفسه 3/ 76.

7- نفسه 3/ 370.

8- الرفض ومعانيه في شعر المتنبي- يوسف الحناني، ص 77.

9- شرح البرقوقي، 4/ 372.

10- نفسه، 4/ 161.

11- نفسه، 2/ 252.

12- نفسه، 1/ 200.

13- نفسه، 3/ 407.

14- Analyse semiotigue destesctes, Croupe D'eutrevernes, les edition-staubKal, 1987, P.15.

15- نفسه، ص 15.

16- نفسه، ص 15.

17- نفسه، ص 16.

18- Les textes matratif J.M. Aolam, Edit. Nateran, 1985, P.P. 140 - 147, et, Analyse Semiotique, P. 138.

الحياة العامة و الحياة الخاصة

• بقلم: ميشال مافيزولي

ترجمة: حسن احجيج/المغرب

عرف تاريخ الأمم الغربية مسألة المركزة منذ نهاية العصر الوسيط فتزايد عدد الموظفين الملكيين في الأقاليم وعقلنة الضرائب ومراقبة الحياة المحلية كانت بمثابة أساس لتنظيم هرمي للمجتمع، وهو تنظيم ساهم في ترسيخه تقسيم المجتمع إلى محافظات، يتعين علينا أن نفهم التعارض أو التكامل القائمين بين العام le public والخاص le prive انطلاقا من هذا المستوى، إذ توجد بالفعل علاقة سببية متبادلة بين تزايد البنيات الدولتية أو العمومية وتباين الروابط الاجتماعية القاعدية، هذه السيرورة هي التي ولدت الفردانية أو «نزعة التخصيص» privatisme التي تميز مجتمعاتنا. لقد سلط توكفيل الضوء على العلاقة الموجودة بين ما يطلق عليه هيمنة «الموظفين الإداريين» والإضفاء المتصاعد للاستقلالية على الأفراد، هكذا، ولأن الأفراد «لم يظلوا مرتبطين فيما بينهم بأي

رباط طبقي أو عائلي أو رباط البلدة (....) فإنهم أصبحوا يميلون إلى الاهتمام بمصالحهم الخاصة فقط وإلى التفكير في أنفسهم والانغلاق في فردانية ضيقة خنقت فيها كل فضيلة جماعية».

يمكن للمرء أن يتساءل عما إذا كان بإمكان سلسلة من المؤشرات أن تفجر اليوم التعارض القائم بين الحياة العامة والحياة الخاصة. وبالفعل، وحسب لغة سوسيولوجية كلاسيكية، يمكن للمجتمعات (Gesellchaft)، من حيث هي جماعات من الأفراد المستقلين وجماعات محددة بمتوسط إحصائي، أن تترك مكانها للتجمعات (gemeinchaft)، من حيث هي جماعات الأفراد المستقلين وجماعات محددة بمتوسط إحصائي، أن تترك مكانها للتجمعات (Gemeinchaft)، التي يمكن للجمعي أن يتحدد فيها برباط انفعالي.

الحياة العامة la vie publique

يتعين التذكير أولا بأن النظام العام (الدولة، البيروقراطية، المنظمات، البنيات التقنية...) يقوم بوظيفة التخفيف من حدة المصالح الخاصة. فالدولة، من حيث هي مسير الحياة العامة، هي التي تحرس العالم الأخلاقي. هكذا تكون عبر هذه العلامات الكبرى المتمثلة في الاصلاح Reforme أولا والنزعة الديكارتية ثانيا، ثم ثورة 1789، هذا الكيسان الذي يدعى الكيان «الاجتماعي» الذي ينزع إلى الحلول محل التضامن العضوي القديم، وانطلاقا من تلك اللحظة، ستظهر مراقبة نوعية يتعين فهمها بأكبر قدر من الموضوعية: إذ يتم دمج الوجود الاجتماعي برمته في عملية «عقلنة ممنهجة» (ماكس فيبر) تجعل كل حياة فردية اجتماعية تتحدد بواسطة عنصر خارجي مهني أو سياسي - اقتصادي.

يدخل كل شيء في النظام العام الذي سيتمظهر بواسطة مؤسسات وأنظمة ضبط منسقة وفعالة. ولذلك فإن الهيئة التشريعية، وآلية الحوافز، ومراقبة الاعتمادات بواسطة هيئات وطنية أو بواسطة مؤسسات نقدية دولية، وضبط التوزيع، وإقامة مراقبة وزارية لتنظيم العمل بواسطة الوسائل الملائمة، إن كل ذلك يمثل كلا مؤسساتيا يحدد جزءا كبيرا من نمو النشاط الاقتصادي، فضلا عن ذلك، فإن الهيئات الدولتية تضمن لنفسها سلطة إضافية ذات فعالية مهمة فيما يتعلق بالحياة الاجتماعية، لأنها تقوم بدور الحكم بين البيروقراطية الاقتصادية والبيروقراطية النقابية. زد على ذلك أن الدوران المتواتر والسريع القائم بين البيروقراطية الاقتصادية الخالصة والبيروقراطية النقابية يدعم آلية المراقبة. ولكي يكون بإمكان الموظف أن يطمح إلى منصب مهم في الديوان الوزاري يضمن له القيام بتأثير حقيقي، ينبغي عليه أن يمر عبر قطاعات مختلفة في العالم الاقتصادي والاجتماعي، شأنه في ذلك رجل الدين الذي يجب عليه أن يقوم بعدة أعمال متكاملة جدا فيما بينها (الخورنية، المؤلفات، المؤسسات، الهيئة المركزية) قبل أن يصل إلى تقلد مسؤولية فعلية. يوضح هذا الدوران جيدا الأهمية التي تحظى بها «الهيئات» التي ستسير الحياة العامة. وبالفعل، يعود تحكم «المدراء» في الفضاء الاجتماعي برمته إلى كونهم أعضاء في جمعية حرفية، لن نكرر القول مرة أخرى بأن الاستمرارية هي التي تضمن لهم سلطتهم. إن هذه الاستمرارية المرتبطة

بمراقبة الاعتمادات، وإعادة الانتاج الذاتي هما اللتان تجعلان من البيروقراطية «استغلالا مهنيا» (ج. بيرنهام) تقدم عنه التواريخ الإنسانية أمثلة متعددة.

إن لهذه الملاحظة أهمية كبيرة في إدراك أن المجال العمومي المرتبط بإقامة بيروقراطية متعددة الأشكال، أي هيئة تميل إلى تحديد «ما يتعين أن يكون عليه» مجتمع معين.

لقد تم الانتقال في البيروقراطيات العتيقة (كالبيروقراطيات الصينية التي درست بشكل جيد) من ملكية الإمبراطور «ابن الله» ومبلور السيادة الشعبية إلى الموظفين المتعلمين أو إلى خصوصهم الإضافيين، أي المخصيين★، كذلك الشأن بالنسبة للبلدان الديمقراطية التي تقوم على الفردانية، حيث يتم الانتقال من البرلمان المنتخب إلى سلطة الموظفين الراسخين، ففي الولايات المتحدة نفسها، بلد المقاومة بامتياز والفردانية الكاملة، تسجل الخطة الجديدة New deal، حسب بيرنهام، لحظة الانتقال من سيادة البرلمان إلى مكاتب الدولة، «هذا القطاع التنفيذي (....) الذي لا يكف عن التوسع على حساب القطاع التشريعي والقانوني»، إن السيادة البرلمانية التي تمثل التحقق الملموس للديموقراطية الفردية تفقد تدريجيا من اختصاصاتها الأساسية من جراء هذه المقاومة السلبية التي تجسدها السلطة التنفيذية، ومن خلالها سلطة الموظفين الذين أصبحوا، بفضل المجالس ولجن الدراسات والمكاتب التي تهتم بهذه المسألة أو تلك، يحتكرون المشاكل المستعصية تقنيا أو التي حولت عن قصد إلى مشاكل مستعصية.

إن ما يفسر هذه السيرورة هو النشاط المتمدد للدولة التي أصبحت مقاولا بالمعنى الواسع للكلمة، فلكي تخفي الدولة فوضى المبادرات الفردية، ستستأثر بمختلف الاحتكارات، النقل، الاتصال، التسلح، الكهرباء، المواد الأولية ... وكثير من الميادين التي تعمل فيها الدولة بشكل مباشر أو غير مباشر، وبالتالي تنقل السيادة من مكان إلى آخر. لم تعد الدولة هي ذلك المعدل الخير الذي ييسر توازن الجماعات المتناحرة، ولم تعد تقوم بتلك الوظيفة الرمزية الخالصة التي تحمي من خلالها التيارات التي توحد بين أفراد الشعب بغض النظر عن الاختلافات القائمة بينها، لقد أصبحت الممر الذي يتعين أن تنفذ عبره كل المبادرات الفردية التي سيتم بعد ذلك إنكارها بما هي كذلك. وستنزع منئذ المؤسسة التمثيلية التي تبنتها الديمقراطية الفردية إلى الزوال حتى لا تقوم بوظيفة رمزية، بل بوظيفة فخرية، وظيفة النسيخ التي ستمكن الهيئات الدولتية من أن توسع بسهولة من رقعة تأثيراتها. في الحقيقة، لم نعد أمام ما يمكن أن يطلق عليه «البيروقراطيات السياسية»، أي أمام موظفي الجهاز الذين ظهروا في نهاية القرن 19 وبداية القرن 20، والذين كانوا يوجدون في كل أحزاب تلك المرحلة، وظلوا في آخر الأمر خاضعين ولو بشكل ضعيف جدا للتصويت الشعبي بفعل ارتباطهم بالأعيان المحليين، لقد ترك هؤلاء الموظفون مكانهم لتكنوقراطيين فعالين لا قدرة لهم على التخلص من هيمنة الشعب الذي يطمحون إلى تسييره ماداموا لا يستمدون سلطتهم من ذواتهم، وبما أن «المدراء» يتوفرون على حس معرفة ما يتعين أن تكونه سعادة الإنسان، من حيث أن هذا الحس هو نتيجة لايديولوجيا الخدمة العامة، فإنهم يستطيعون بذلك أن

ينفلتوا، وبكل حسن نية، من الضغط والتأثير الجمعيين المباشرين وغير المباشرين.

هكذا يتم بناء «الحياة العامة» التي تقوم على احتكار ما كان ينتمي إلى نظام الجوار أو القرابة، فقد توصلت هذه السيرورة التي يبدو أنه لا رجعة فيها إلى إقامة كل آليات المراقبة والتخطيط التي نعرفها، وسيعمل الوجود الاجتماعي منذئذ تحت هيمنتها، لذلك فإن هذه الوضعية يلازمها استيطان مستمر لكل لحظات الحياة، وبالفعل، تتم تسوية الزمن كليا وتقسيمه إلى أجزاء، الشيء الذي يمكن من مراقبته بصورة دائمة، حيث يصبح وقت العمل والوقت «خارج العمل» خاضعين للتخطيط، لقد كان العامل في التنظيم الرأسمالي الخالص للمجتمع خلال النصف الثاني من القرن 19 مستغلا بشكل كبير، ولكن رغم قساوة هذا الاضطهاد وطول مدته، فإنه كان يسمح بظهور لحظات من الزمن تنفلت من إكراهات الفرض، وبالمقابل، إذا كان الاستغلال قد قل من ناحية الكم مع برقرطة الوجود، فإنه تقوى من ناحية الكيف: إذ أصبح الوقت الحر والحياة الجنسية واللغة والاستهلاك تخضع كلها للضوابط، إذ لم يعد يتعلق الأمر بتحقيق فوائد حسم فيها تماما على كل مستويات الحياة اليومية، بل أصبح يتعلق بدمج الأفراد وحياتهم في تنظيم مؤطر ومجرد قليلا.

الحياة الخاصة

يصعب طبعا تحديد النظام الداخلي الذي يتحكم في العلاقة القائمة بين العام والخاص. يبدو أن هذه العلاقة تقوم على سببية متبادلة، فمن المؤكد أننا نشهد انطواء على الفردانية عندما يدخل الوجود برمته في «الإشهار». زد على ذلك أن قابلية تعويض الأفراد لبعضهم البعض تتزامن مع تطور عملية برقرطة الوجود الاجتماعي، وبالفعل، إن ما يسمح بالحديث عما يطلق عليه أدورنو Adorno «المجتمع المتلاعب به» هو استقلال الأفراد عن بعضهم البعض. ويمكن التعامل حقا مع الفرد المعزول كطفل، متلاعب به بما هو كذلك، ويمكن له أن يجد طمأنينته في منظمة صارمة تلعب دور القوة الحامية. ويكتسب الطمأنينة مقابل تبعيته الكلية لكيان متعال، عندما ينجح النظام العام الذي يقوم بعملية المركزة في تحقيق الواحد L'Un والتجانس، فإنه يضمن الأمن ويقدمه، لكن مقابل أي ثمن؟ إنه التعهد الكلي بتنظيم حياة الأفراد وانفعالاتهم، فالدولة الحامية والضامنة تطمح إلى أن تزيل عن عاتق الفرد الهموم التي وضعتها عليه المصادفة، غير أن مثل هذا التدجين للمستقبل غير المحقق، أي مثل هذا التخطيط للوجود الاجتماعي، يجعل من التسوية الكلية إلى هذا الحد أو ذاك شرطا لإمكانية التحقق.

تنتهي عملية تضييق الفردانية إلى خلق نظام استبدالي واسع يمكن فيه اعتبار كل عنصر فاقد للنوعية على أنه عنصر آخر. إننا بالفعل في عصر «الإنسان الفاقد للنوعية»، الذي يؤدي فيه تعهد الدولة بمجموع الحياة الاجتماعية والفردية إلى اختزال الانسان في متفرج سلبي على مصيره الخاص. إن هذا الفرار من أمام القدر، الملازم لعملية تحويل المجتمع إلى ذرات، هو ما يقوم الترويض الذي يولده النمو التكنولوجي والصناعي. يدعم العام الدولتي والخاص الفرداني بعضهما

البعض من أجل تأسيس كيان غير متمايز.
وعلى الرغم من أن هذه الظاهرة ليست في نظرنا خاصة للمجتمع الحديث، فإنه بإمكان المرء أن يلاحظ نتيجة هذه السيرورة فيما يخص الانخراط في امتثالية اجتماعية أو في انقياد جماعي. يتعين أن نسجل مع ذلك أن عملية الانقياد، أو الامتثالية هذه، والتي نعتبرها واحدا من أهم عناصر الرغبة في الخضوع، تعبر عن الحاجة إلى إقامة علاقات اجتماعية أو إلى التجذر الاجتماعي التي جاءت عقب زوال شبكات الأمن والتعاضد التقليدية. يلاحظ هنا، حسب تعبير دور كايم (سنعود إلى هذه المفاهيم)، «تضامننا آلياء جاء نتيجة لضغط اجتماعي قوي، وهو تضامن لا يعترف بالتمايز والتكامل الخاصين بـ «التضامن العضوي». ونعتقد من جهتنا أن «التضامن الآلي» يرتبط بظهور التخصص الذي ذهب إلى أبعد حد والذي يخص نوعيا تنظيم العمل المعاصر. ومن هذا المنظور، فإن العلاقة بين العمل والخضوع للسلطة تفرض نفسها.

لكي يحدد جيدا نظام الخاص L'ordre du prive وأهميته، تنبغي الإشارة، كما فعل لوي ديمون L. Dumont في كتابه Homo aequalis، إلى أنه هو الذي يدعم أولوية علاقات الإنسان بالأشياء. وهذا ما يبرر كون العنصر الاقتصادي نشاطا مستقلا. وبالفعل، أصبح بإمكان الاقتصاد بفضل الفردانية أن يستقل تدريجيا عن النظام الديني، ثم عن الحقل السياسي بالمعنى الأوسع للكلمة، وبعد ذلك عن الأخلاق مع المنظرين الأوائل لها، إلى أن أصبح الاقتصاد هو «العلم الطبيعي للفرد في المجتمع» (ل. ديمون). فأضحى الاقتصاد يشتغل عقلانيا على شكل نشاط مفارق عندما اختفت ضرورة تقديم الهبة والهبة المضادة.

لم يعد منذئذ الأمر يتعلق، في الفردانية والاقتصاد اللذين أديا إلى نزعة التمركز، سوى بكيانات متسلسلة تدخل في شفرة معينة تحددها وحدها. إن تحول الوضعية جاء مع الاقتصاد النقدي الذي وصفه جورج سيمل G. Simmel، أي اللحظة التي أصبح فيها النقد هو أكمل وساطة، أي الوساطة في ذاتها والمعادل المعمم، ففي هذا الاقتصاد العام الذي يعبر جيدا عما نطلق عليه عدم التمايز، أصبح الانسان شيئا كباقي الأشياء، من جهة، ولم يعد هناك «شيء يستحق أن يكون مفضلا على شيء آخر» من جهة أخرى. إن عدم التمايز القائم بين البشر والأشياء، أي هذا الحياد في العلاقات، وبالإجمال عدم الالتزام، هو نتيجة عملية تشكيل كل شيء على منوال واحد.

يسجل سيمل بهذا الصدد: «بينما كان الانسان خلال الفترة السابقة عن التطور ملزما بأن يؤدي علاقاته الشخصية الحميمية ثمنا لعلاقات التبعية النادرة القائمة بينه وبين الآخرين، وغالبا ما يكون ثمن ذلك هو عدم قابليته لأن يستبدل بشخص آخر، نلاحظ اليوم أن ما يعوض تعدد علاقات التبعية هو الحياد الذي يمكن أن نظهره إزاء الأشخاص الذين نقيم معهم علاقات معينة وحريتنا في استبدالهم».

يلخص هذا النص جيدا نمط التضامن الآلي الذي حل محل عضوية الحياة الاجتماعية، عندما يحيل تضاعف العلاقات الخاصة أو العامة إلى العنصر الكمي على حساب العنصر الكيفي، فإننا نكون أمام غفلية معممة حيث يتحالف الفرد مع البنية التقنية لصالح قيام عزلة قطيعية.

التجمعية La Socialite

سبق لدور كايم أن أشار في مؤلفه حول تقسيم العمل الاجتماعي إلى أنه على الرغم من أن الفردانية أدت إلى ازدهار الشخص الواعي، فإنها كانت بمثابة عائق أمام «الروح الجمعية» وغالبا ما أدت إلى التفكك الاجتماعي، من المؤكد أن هذه السيرورة هي رفض لما يمكن أن يطلق عليه «الاجماع الحدسي» القائم على عفوية الرغبة في العيش الاجتماعي، بيد أن هذا العيش يقوم على تبعية عضوية متبادلة لا تشتغل على أساس ثنائية العام والخاص. إن ما نعرفه عن المجتمعات البدائية بهذا الصدد يمكن أن يساعدنا على التفكير في التضامن العضوي، بالطبع، يجب قلب مصطلحات السوسيولوجيا التقليدية، لكن يبدو من خلال استنادنا إلى الأعمال الأنثروبولوجية والتاريخية الحديثة أن العضوية الوظيفية الخاصة بكل منظم تمثل واحدة من الخاصيات الرئيسية التي تميز المجتمعات التقليدية، في حين أن ما يهيمن على مجتمعاتنا ذات النمط الاقتصادي الذي تتحكم فيه عملية تحويل المجتمع إلى ذرات، هو الحساب الذي يتحكم في العلاقات، وهو ما يمكن أن يؤدي إلى الآلية. يمكن القول فعلا إن التضامن العضوي سيكون ممكنا لو ضاعت الشخصية الفردية وانصهرت في الجسم الجمعي، بينما لا يتوقف التضامن الآلي سوى على «حسن نية» قرار صادر عن شخصية مندمجة.

إن ما يمكن أن نلاحظه أكثر فأكثر هو العياء أو الضعف الشديد الذي أصاب في آن واحد الفردانية والحياة العامة، من حيث أن هذه تعد الند الحقيقي لتلك، توضح مجموعة من المؤشرات قابلية الحواجز التقليدية القائمة بين الميدان العام والميدان الخاص للتلف. يتجلى ضياع الفرد داخل ذات جماعية في الفن والأخلاق الجنسية والأفعال الصغيرة التي تمارس في الحياة اليومية، لنتناول عبارة الشاعر على نحو حرفي: «أنا انسان آخر» (Je est un autre)، سنرى كيف تعمل هذه العبارة، أو بالأحرى كيف يتحدد «الأنا الشخصي» (Je) انطلاقا من الآخر، ليست المسألة قضية فلسفية فقط، ذلك أنه يمكن أن نقدر، تبعا للجواب الذي تقدمه مراحل معينة عن هذا المشكل، العلاقة التي يقيمها الفرد مع العمل (مع الاقتصاد، مع الممتلكات ...) وعلاقته مع مختلف التمثيلات، وبالطبع العلاقة التي تتحكم في مختلف التجمعات (الأسرة، الحي، الشعب...).

من المؤكد أنه سيتم منذ اللحظة التي يحظى فيها الجمعي بالأولية عن الفردي إضفاء الطابع النسبي على القيم الكبرى المتمثلة في النشاط والطاقة والاقتصاد لذاته أو للعالم، فإن يكون «الإنسان سيدا على نفسه وعلى الكون» ليس أمرا ذا أهمية كبرى، بل إن هناك خاصيات أخرى تستحق الانتباه كالليونة والسلبية والضياع في أوسع معانيه. ففي مقابل أنا نشيط، أي ذات فاعلة ومحددة لتاريخ متحرك، كتلك التي فرضت نفسها تدريجيا خلال القرنين 17 و 19، ستقل قوة الأنا في كيان أكثر ليونة وأكثر انصهارية. ليس الفرد كائنا جامدا في وضعية وفي وظيفة محددتين، كما أنه لا يطيع دون اعتراض الأمر الموجه إليه بأن يكون على هذا الشكل أو ذاك وبأن يكون هذا الشخص أو ذاك. فالحدود تنزع إلى الزوال، بل إن الانتهاك والمعارضة يفقدان أهميتهما، لأن الاحتجاج يبقى سجين ما

نعترض عليه. يمكن لهذه القائمة أن تبدو ذات سمة تبسيطية، لذلك ينبغي تدقيقها أكثر. لكن الموضة والثقافة والرؤية وعدم المشاركة السياسية والجنس الشارد، إلخ، تعد مؤشرات على ضياع الخاص في العام ضمن خليط اجتماعي غير محدد. يعني ذلك أن الفرد، وحسب مصطلحات قديمة مازالت تتميز بالدقة، لم يعد الغاية القائمة لكل الأشياء، مثلما لم تعد الدولة، في مختلف متغيراتها، الغاية النهائية. لا يجب أن نستخلص من هذا القول أن الأمر يتعلق بعملية تشكيل كل شيء على منوال واحد. بل على العكس من ذلك، يلاحظ في جماعة عضوية معينة، تحظى فيها الطائفة بالأولوية الكبرى، تشكل لعبة اختلافات داخل ما يمكن أن يطلق عليه قابلية الانقلاب، إن الدور (وليس الوظيفة) هو الذي يشغل المكانة المتميزة تبعا للوضعيات وفي إطار معمارية عامة. يتعلق الأمر هنا بأشكال تتجانس فيها طبائع متعددة، إننا نتفق أكثر فأكثر على الاعتراف بأن الوجود الاجتماعي وجود مسرحي قبل كل شيء، وأن كل مشهد في هذا الإطار، مهما كانت درجة صفره أو «جديته»، هو مشهد مهم في آخر الأمر، يتعين على الفرد أن يقوم بدوره جيدا سواء في المشهد السياسي أو مشاهد الحياة اليومية أو مشاهد الفرجة بالمعنى الحقيقي للكلمة. إننا نعثر هنا ثانية على أهمية العنصر الرمزي الذي نسيناه قليلا والذي عاد ليفرض نفسه مجددا على الساحة. فما يؤول إليه العنصر الرمزي هو تفوق الجماعة. فضلا عن ذلك، يتعين أن نسجل أنه إذا كانت الرموز تظهر في أحضان الجماعة، فإنها تسمح أيضا باستمرارية الشعور الذي تحمله الجماعة عن نفسها. ذلك أن الرمز هو علة كل حياة اجتماعية ونتيجة لها. يمكن للمرء أن يقدر أهمية التجمعية انطلاقا من هذا المنظور الرمزي، ذلك أن لعبة الأشكال المندمجة والمتحركة تجري بالفعل داخل التجمعية، وتمكن هذه اللعبة كل فرد من تحسين طاقاته كلها. كما أن كل فرد لا يجد ازدهاره سوى في الجمعي وبواسطته، هذا الازدهار الذي ساعد بدوره على تحقيق السعادة المشتركة، إن «إحساس الوضعية» الذي حللته الوجودية الألمانية جيدا، أي هذا الاحساس بالوجود - هنا وبالانقذاف في العالم، يعاش داخل وحدة الشعور القوية جدا التي تستمر في ري الوجود المبتذل برمته. فبهذه الطريقة يعاش التوافق «التعاطفي» مع الكون والطبيعة والبيئة، الذي اعتبر ثانية كضمانة ضرورية لكل توافق مجتمعي، إن الطابع المسرحي للحياة اليومية يعد، مع قابلية انقلاب الأشكال وعبر «التواصل» العميق الذي أقيم بين الكائنات من جديد، عملية نسخ لما أطلق عليه «الوحدة الكونية»، إن لكل عنصر، سواء فيما يتعلق بالقسوة أو الرقة، مكانته في عضوية تتمثل غايتها الوحيدة في إنهاك الفعل الذي يضمن ضياع الكل، إن المتعة والموت، من حيث أنهما شكلان نموذجيان لكل وجود، يتلازمان دوما ويعملان من أجل التذكير بدورة العود الأبدي لذات الشيء.

إننا نميل كثيرا إلى إدراك غاية عدد معين من القيم الاجتماعية التي تركت بصمتها على القرنين الأخيرين، كعودة للنرجسية أو كتفاقم نزعة التخصيص. ليس الانطواء على الذات موضع اهتمام وعناية، فالأهمية التي أصبحت تحظى بها مجددا دراسة الحياة اليومية والتي تتمظهر بأشكال متعددة، تعتبر أهم

مؤشر على ذلك. وبالفعل، إن ما كان يجسد الأساس الكثيف للسوسيولوجيا لمدة طويلة أصبح اليوم أحد الحقول المركزية، لكن ما يتعين الإحاطة به، هو كون هذا اليومي يتجاوز أكثر فأكثر محيط الخاص الذي حصر فيه، يمكن القول بطريقة نموذجية إننا أمام شكل شامل وأولي، سيكون بإمكانه بالتالي أن ينقسم ويتنوع إلى ما لا نهاية. إنه يستخدم إذن كأساس للتحولات التي تمس العيش الجماعي، إنه هذه الوحدة المتنوعة Unitas Multiplex التي تكونت بالمشاركة، وبالتضامن، وبالتواصل، إنه كالشيء يكون الاندفاع الحيوي.

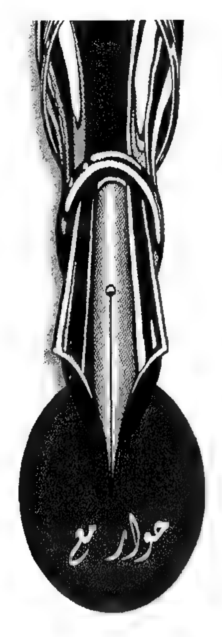
الهوامش:

★ العنوان الأصلي للنص:
Vie publique, vie privee Encyclopaedia Universalis, les Enjeux, p.p: 632 - 695.

★ المخصي: رجل مخصي كان يتعهد في العهد القديم بمهام إدارية مهمة، ثم اطلق الاسم في الامبراطورية العثمانية على الجندي الذي يحرس حريم الإمبراطور.

المراجع:

E. BALAZS, La Bureaucratie celeste, Gallimard, Paris, 1968.
J. Burnham, L'Ere des organisateurs, Calmann - L'evy, Paris, 1947.
L. DUMONT, Homo hierarchicus, Gallimard, 1996.
L. DUMONT, Homo aequalis, Gallimard, 1977.
E. DURKHEIM, De la division social du travail, F. Alcan Paris, 1926.
N. ELIAS, La Dynamique de l'Occident , Calmann - Levy, 1975.
M. MAFFESOLI, la violence to talitaire, P.U.F, Paris, 1979.
G. SOREL, Les Illusions du progres, Riviere, Paris, 1947.
G. SIMMEL, Sociologie et epistemologie, P.U.F., 1981.
A.SCHUTZ, Collected Papers, vol. III, M. Nighoff, la Haye, 1966.
M. WEBER, L'Ethique Protestante et l'esprit du capitalisme, Plon, Paris, 1964.



■ الشاعر علي الشـرقاوي

خالد زغريت

حوار مع الشاعر البحريني

علي الشرقاوي

• خالد زغريت

علي الشرقاوي أحد الأصوات الشعرية المهمة في الخليج العربي التي ساهمت في إبراز السمات الإبداعية للبيئة وكوّنت خصوصية جلية للقصيدة عبر تجربة تمتد على مساحة ستة عشر ديوانا شعريا، تشتغل بوعي على أسئلة الحداثة وفضاءاتها.

اشتغل علي الشرقاوي على معطيات التحديث بروح تجديدية تجريبية لم تتماد في التجاوز إلى حدود الفوضوية لامتيازها بفوران حميمي متعالق مع روح البيئة ومكوناتها المتجذرة في لغة لا تقيم حياتها خارج حضن ذاكرة الأم مما جعلها شعرية ممتدة على مساحة الخصوصية واستراتيجية القصيدة في رسم جغرافية روحها. حول الخاص لأن خاص الشاعر بصمة روحه الإبداعية، والحميمي الذي

يحدد مجرى نهر الروح في جغرافيا القصيدة ... كان لنا هذا الحوار... في العمق ... في البسيط... في الشط الآخر لقلب علي الشرقاوي وذاكرة قصيدته ... إنها رحلة فيما قد يكون غابة وهو قلب شاعر.

● **تبدو الأشياء في قصيدتك مسكونة بالأرواح الموجعة، ألا تخشى أن تصبح الشعرية حلولا فجائعيا في روحنا مما يضيف للفجائع العربية فجيعة إضافية؟**

- أتصور شخصيا وبصورة دائمة، الولادة، أي ولادة لا تأتي إلا من خلال الألم، وما كتاباتي وبحثي الدائم عن صورة جديدة وغير مطروقة، أو تشكيلي لتجمعات حروفية، إن جاز التعبير، إلا محاولة لتخفيف مساحة الألم الواسعة.

والفجيعة في الواقع الإنساني هي القاعدة، كل تاريخنا فجائع وأحزاني وانهماكي في البحث عن طرق ووسائل وعوالم جديدة هي رغبة حقيقية للتقليل من مساحة الفجائع.

وكما تعرف فإن اسطورة فينيق، الطائر الخارج من الرماد، هي أحد الأساطير التي صارت جزءا من تشكيلتنا الثقافية والروحية والنفسية، الفناء ربما هنا الفناء الصوفي، هو بقاء أو توّحد بصورة أخرى، الولادة تأتي من الموت.

وأنت ترى أننا كعرب نرى الشهادة هي قمة العطاء الإنساني للأرض، والموت اللذيذ الذي يتقدم منه الإنسان بشكل طوعي، والشاعر الذي يدخل تجربة الألم يحاول أن يضيء الطريق أمام الآخرين، لكي لا يمروا بنفس الألم الذي مر به.

● **كثيرا ما يتجلى البحر في شعرك شخصا مجردا من ذاتك، كيف يساكنك أسئلة وتسائله شعرا؟**

- في الأساس كما تعرف أنا كائن بحري على مستوى الواقع، البحر يحيطني من كل الجوانب كجزيرة، ويحيطني بكل الذكريات كطفولة، إذا حاولت التخلص منه، كأنما أتخلص من ذاتي.

البحر الواقع يشكل ثلثي الكرة الأرضية والبحر الواقع في البحرين يشكل المساحة الأكبر، وإذا تصورت نفسي سمكة أو بعض الأحيان يحدث ذلك، فإنني سوف أنتهي لو خرجت من البحر، من يستطيع ذلك، فما بالك إذا كان هذا هو شعبك، ما بالك إذا كان هذا البحر هو أمتك العربية ما بالك إذا كان هذا البحر هو الانسان الموجود على هذه الأرض منذ آدم إلى أجل غير مسمى.

وهناك قضية أخرى لابد من الوقوف عندها، هي أن البحار هي في حالة حركة دائمة، ربما نراها بعض الأحيان أنها هادئة، ولكن في الأعماق، في الداخل هناك عوالم وكائنات لا تكف عن الحركة والتوالد، عوالم لم نكتشفها بعد، رغم وصولنا إلى مشارف الفضاء الخارجي، البحر مازال بكرا بالضبط كما هو البحر الداخل والمتواجد في قلب الانسان.

الكلمات هياكل، عليك كشاعر أن تجمعها وتنفخ فيها الروح لكي تتحول إلى كائنات حية، هل تريد لكائناتك أن تشبه الكائنات الأخرى المتوفرة في الطريق. بالطبع لا... لذلك لابد أن تمنحها كل قوتك وطاقتك الإبداعية، لابد أن تهبها من نفسك ونفسيتك وأحلامك.

● **الشعر هو وقفة في وجه الفناء ورغبة في الخلود، خلود اللحظة الشاعرة وخلود الإدراك البشري بعد الصعود على مدارج الثقافات والأحلام، علي الشرقاوي كيف يفهم وظيفة الشعر ودوره في حياتنا الميكانيكية المعاصرة؟**

- لم يعد الشاعر في تصوري ذاك النبي أو العارف أو الرائي، الشاعر انسان بسيط جداء الشاعر لا يملك شيئا غير كلماته وأحلامه، يجمع الحروف بالحروف والكلمات بالكلمات ويربطها بجملة الأحلام، المتناثرة من الواقع الذي يعيش فيه، فيتكون لديه شكل أطلق عليه اسم الشعر.

● **ما هي وظيفة الشعر؟**

- كأنك تسألني وما هي وظيفة الحياة، ما هي وظيفة الوردة، ما هي وظيفة الموسيقى، ما هي وظيفة الحب؟ نحن نمارس الحياة دون أن نسألها، وإذا كانت الوردة وظيفتها تهب العطر والجمال للانسان، فإن وظيفة الشعر هو نثر الجمال والحب والحرية أمام الكائن البشري لكي تكون الفترة الزمنية جديرة بالعيش تليق بأن يواصلها الإنسان.

● **هل تمارس اللغة عبر قوانينها التي لا يمكن للانسان التحدث خارجها - فاشية ما على ذاتك الشعرية؟**

- بعض الأحيان... يكون فضاؤك الداخلي أكثر اتساعا من اللغة التي تعتمدها، أتذكر النفري الذي قال في ذات موقف (عندما تتسع الرؤيا تضيق العبارة) وقوانين اللغة بالنسبة للشاعر هي نفس قوانين الجاذبية الأرضية التي تمارسها الأرض على الانسان، بحيث لا يستطيع التخلص منها، إلا بأشكال تخترق هذه الجاذبية.

لا أستطيع التخلص من قوانين اللغة، لا يمكن أن أبعد القواعد أو أكسرها، ولكنني أستطيع أن ألعب معها، إن أحولها إلى شيء جديد، كلمات قاموسية من الممكن إذا كانت هناك ثمة طزاجة في التجربة من الممكن أن تتحول إلى صور مدهشة غريبة وغير معروفة.

اللغة هي التي تميز الشعب عن شعب آخر، والكلام هو الذي يميز الشاعر عن غيره، طريقة بناء الجملة، التركيب روح الانسان في الكلمات، طريقة القول كيفية الهمس أو الصراخ.

● **في هذا السياق ثمة من يدعو إلى التماهي مع اللغة لتصبح مقولة (هايدغر) (أنا ما أقول) معبرة عن أنسنة اللغة، فكلما اقتربت اللغة من التشخيص كلما كان حضور الشاعر فيها عميقا وكثيفا؟**

- أتفق مع هايدغر في هذا القول، فالذي يوقفني في تجربة قاسم حداد أو أدونيس أو سليم بركات ليس ما يريدون قوله، إنما في كيفية هذا القول، في اللغة التي استخدموها.

اللغة كائن حي، له حياته وله نفسيته وله طرقه في البحث عن معناه وتأكيد ذاته، الفرق بين الشاعر والآخر، ليس في مستواه الثقافي والتعليمي والمراجع التي يرجع لها، إنما في الخلاصة التي وصل إليها في تجربته الحياتية وحولها إلى كلام إذا ما وقف الإنسان أمامه، يشعر أنه واقف في أقاليم جديدة لم يدخلها من قبل.

أطلق اللغة من داخلك، كأنك تطلق طائرك من قفص صدرك، اللغة في فضائها غير اللغة في القاموس، واللغة وهي تنداح وتتجاوز وتتصارع مع الصور والايقاعات في فضائك الداخلي أكثر جمالا من اللغة بعد أن تسورها وتسيجها بما يدعوه البعض بالكتابة، من هنا تراني شخصيا أهتم بالكتابة التي لم أنجزها بعد أكثر من اهتمامي بالمنجز أو الكتابة التي قرأها واحد أو اثنان من الأصدقاء.

● **لا يمكننا تجاهل انتكاس الواقع السياسي العربي والحضاري والذي يمثل بالتالي خرقا لحلم المثقف، الشاعر**

علي الشرقاوي كيف تواجه هذا الاختراق؟

- هناك مقولة أرددها دائما وهي طريق الألف ميل يبدأ بخطوة، فمادمت بدأت الخطوات، لا تهمني النكسات والعراقيل التي تقف في طريقي، هي بالفعل كثيرة، بعض الأحيان وبسبب انشغالاتي وانهماكي بأحلامي الكثيرة، لا ألاحظ ما يمر أمامي، بالضبط، فأنت إذا كنت مشغولا بقضية أمامك قد تمر على بعض الأشياء ولا تلاحظها.

وإذا كان المثقف واعيا لما يجري حوله وما يراه أمامه من انتكاسات، لا أظن هذه الانتكاسات قادرة على منعه من الأحلام، أنا أواجه كل الاحباطات بالحلم، أواجه كل الانتكاسات بالمزيد من التشبث بجذور الكلمات. قد لا استطيع التغيير، قد لا أملك القوة السياسية في تطوير أو تثوير الواقع، ولكن الحلم بواقع أفضل وحياة أكثر جمالا لا يغادرني، من هنا إذا التفت إلى الوراء انتكس، أو يصيبني اليأس والاحباط من الكوارث التي تلاحقني، لا أفكر كثيرا في الذي مضى، أفكر دائما بما هو آت، الأوقات الجميلة، كما يقول ناظم حكمت، لم تأت بعد وإذا لم أصلها، لا يزعجني ذلك، يكفيني حاولت أن أمارس أحلامي.

● **ألا ترى أن ما وراء الصدمة التي أنتجتها حركية الواقع العربي حكمت على الشاعر الانحراف عن النموذج المثالي للطموح الشعري؟ وإلى أي مدى يدعوك ذلك للتغيير في أدواتك؟**

- ربما الصدمة التي تتحدث عنها استطاعت أن تؤثر على غيري من الشعراء والفنانين بسبب من كونهم عاشوا وشاهدوا انهيار المدن الفاضلة التي توهموا بها. شخصيا لست موهوما بالنماذج أو بالمدن الفاضلة أو الشخصيات التي كانت عملاقة فتقزمت، ولست معنيا بالذين يطرحون الوهم ثم يصدقونه وبعدها يصابون بالاحباط بسبب سقوط وهمهم.

الحضارات والدول والنظريات كلها تمر بنفس مراحل الانسان العمرية، طفولة، صبا، مراهقة، رجولة، كهولة، ثم تموت.

أنا معني بالحلم الانساني، الحلم الذي يخترق الأزمنة والأمكنة، الحلم الذي هو كالأسطورة، خارج الزمن، لا يتأثر بالتغيرات والتطورات، لذلك أتعامل مع كلماتي كما يتعامل الطفل مع أدواته، أكسر الكلمات، أفتحها، أغيّرها أجمعها مع كلمات أخرى، أحاول أن أعيدها إلى طفولتها.

ألعب بالشعر لا أكترث بالأصوات في الخارج، من يملك في لحظات الكتابة الكون بمجراته ونجومه وسديمه، هل يهتم لتفاهات اليومي والعادي والمكرر.

● **ينزع الشعراء للمساءلة الشعرية للأسطورة وكثيرا ما تقودهم هذه المساءلة إلى مآزق إبداعية من مثل طغيان الرطانة الميثولوجية والبلادة الفنية، وبالتالي تغدو الأسطورة في الشعر إما حنينا ميتا فيزيقيا أو موازاة للحيوية الإبداعية - كيف تحدد علاقة قصيدتك بالأسطورة خصوصا أننا نلحظ انهماكك المدهش بأجواء الأسطورة؟**

- الماضي شيء مضى، وأنا أتعامل مع الحاضر لأنني ابن الحاضر، ومهما حاولت أن ابتعد عنه، سيظل حاضرا، البحر في الشعر (ميتافزيقيا) لو حاولت أن تعلمنه لن تجده غير أوكسجين وهيدروجين وجزئيات أملاح، الوردة في الشعر ميتافزيقيا لو حاولت أن تقرأها علميا، فأنك لن تجد إلا أوراق محتوية على تلع ومياسم.

شخصيا أرى أن كل ما هو يتعامل مع

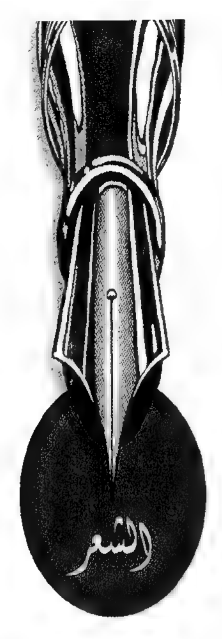
الروح، له علاقة بشكل أو بآخر مع الميتافزيقيا، والشعر في واقعه، كما قلت في أماكن أخرى، هو لعبة روحية، لن تكتب، معناه أن روحك تلعب، واللعب بالنسبة للشعراء الذين يحافظون على الطفل في داخلهم ليس وسيلة لإضاعة الوقت كما يفعل الكبار، اللعب هو غاية في ذاته ولذاته.

كل صورة شعرية مدهشة وغريبة تتحول إلى شيء أسطوري، وتحولات الصورة الغريبة في شعرنا الجديد، هي محاول للاقتراب أكثر من الصورة المغايرة غير القابلة للفناء.

● يبرز في تجربتك الشعرية الالتزام الحميمي بالقضايا القومية كدراما شعرية، كيف تنظر إلى أدبية هكذا خطاب بعدما تراخت قضيته إلى ما ليس تطمح القصائد؟

- الشعر الملتزم كما كنا ننظر إليه في بداياتنا هو شكل من أشكال النضال ضد الاستعمار والهيمنة بشتى أشكالها، علمنا معنى الالتزام السياسي والاجتماعي والثقافي في جميع قضايانا المصيرية، أي أن السياسي في تجربتنا كان هو الطاغي، وهو السيد. أما الشعر فهو التابع، وفي غمار تجربة الكتابة اكتشفنا أن السياسة جزء من الحياة وليست كل الحياة، إن الشعر هو الحياة بشكلها الارقى، هو الفضاء اللانهائي، من هنا تحولت السياسة التي كانت هي الحل، إلى جزء أو موضوع من مواضيع الشعر.

لذلك نرى بعض التجارب الصارخة سياسيا، تحولت إلى مواد للاستهلاك السياسي والذي يتغير مع تغيرات المرحلة، الشعر الذي يحمل صوتا سياسيا أكثر من الجانب الفني، هو عرضة للدخول إلى المتحف.


الشعر

ثلاثة تمرينات لرتق الفراغ(*)

(في اتجاه ملامح
المدينة والطفولة والأم)

• بوجمعة العوفي

التمرين الأول:

١ـ نص المدينة
يتعامد هذا النص مع صوت سركون بولص في ديوانه:
«الوصول إلى مدينة أين» والمقاطع الواردة بين
مزدوجتين
هي لصوته العميق

مسبوقاً
كعادته
بزوبعة الغبار
أشّر وجهها الحجري
لبعض وساوسه
تَبينَ للباطن شفقُ الرعشة
في احتجاجها الأخيْر!

بنصال مشحوذة
هبط المؤرخون إلى قاعدة الأسرة
حيثُ قلبها المعدني
يتوسّد غُربته
يتوسط سيرة الندماء

والمبشرين بزمن الشهوات
وما يتخصّب خلف الكلام
ورجعه

سوى هذا الشرخ الذي سيتسع
للمزيد من القادمينْ!
بعد المادبة
صعد المحاربون بأشلائهم
وحول موائدَ عالية، مطهرة بالملح
جلس الحكماء يلقنون العميان
لغة الإشاراتْ!

«غبار مقبل تهتز له الأوراق ولكن لا مهرب»
نُضِجتْ
بينَ الحروف ومنبتها
الأسبابُ
لاحتْ شروط الكارثة
شرع الحفارون، بحبال مسحورة،
في اختبار طقوس النزول
تغصُ الأرض بغيلانها
والفاكهةُ
تلاحقها الشهقة
فلنهيءْ!
لَمقام الريبة، أغنية الهدم
ولما تبقى
من حطَب الجليسة
محرقة النسيان، وشاهدةً
نكتب فوقها:

هنا
كان بوسع مدينة أن
تُشيِّد وجهها أن تنحته
من صخرة الحلم وتعبر
خوفها إلى ما دون
الحروب الصغيرة والخُطب!
كيف أفجر أوردة الصمت؟
كيف أهجج عطر الذبيحة
يا سر كون؟
«سافر حتى يتصاعد الدخان من البوصلة»

قد يكفي لاستمالة المنحدر أن

الفراغ؟
أن أشذر برق الغيمة كي
لا يسقط خارج تاريخه
الشخصي؟
أن أُفتت الواجب من رائحة
الطين على غير مناقير
الغرباء؟
أو أهرّب بالمرة ما سيكونهُ
خبل الموج في زبد
الكلمات؟

هل تكفي «خضخضة» واحدة
حقا لإزالة ما تجمّع في قعر الآنية
من شبهات؟
في الداخل
يحصل تصريف لشكل الفقد فقط،
أما وجهها الخالص فيعتليه
شرود المكانْ!

«تبني العودة قبرها بشاقول
الفرار، تجد
الصرخة نفسها وحيدة، إنه
يعود مرارا إلى نفس المكان»
جديرٌ
بالصرخة
أن تتعمق
أكثر،
أن
تتشرب لوعتها
كي تبلغ شرط الحقيقة فيكِ
جديرٌ
بالنشيد
كذلك
أن
يعود
إلى

الأرض!
«أعرف أن الشمس غدا، ستأتي
مسحورة
بالنوافذ وتعيد إلي حصتي من
الذهب»

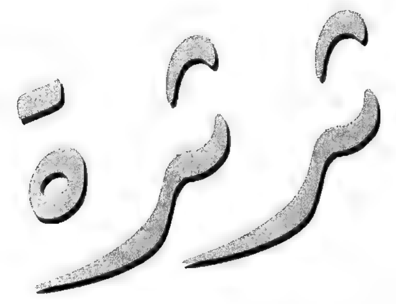
يُوصلني
هذا الشَفق إليك، أوّلا
يُوصلني؟ عند
المدخل، ساطلبُ جرّاحي
باسمي
المجذوع، أعضائي المسروقة
من
غَرف التبريد، بالحبّ الممنوح
سُدىً
وبكل الوقت الضائع في مدن
الانتظارْ!

غدا
ساواخي الشرخَ
مع صيغته
وأُجمِّل غروبك أكثر
حتى يتعقَّب شَمَسهُ
من سيصعدُ لاحقا، مِن جوف
الحريقْ!

«غدا
سيعلو الهتاف والتصفيق
لكن الخطيب لن يبلغ المنصة»

(يليه نص الطفولة)

* شاعر وكاتب من المغرب
(*) النص الأول من ثلاثية شعرية طويلة



- شعر: سعاد الكواري/ قطر

أسقي لصوص الحلم من دمي..

وأنفاس المرايا تختفي تحتي..

وهذا النور يلوي هيبة المجهول..

أسقي ليلتي بليلة أخرى..

تناجي سدرة الأشكال مرات عديدة..

وأجري كالعويل بين أضواء الأغاني..

وحشة تبني حدودا للوجع..

من ألف عام ترتمي..

على طفولة النخيل أيها الصدى..

لتدعوني كواكب العيون..

زهرتان تغرقان في بحيرة ندية..

ورؤية قديمة لهذا المختبىء..

في كواليس المحن..

×××

يدندن الغياب ينحني ليجمع..

المناديل التي غطت سحابة وحيدة..

وأنت منسيٌّ فلا تجري كخيل..

تستغيث الريح..

وجهك المحطم الذي يذوب كالندى..

على قصائدي..

يذوب حتى آخر الحدود..

يا زند الصحى..

كوني يديَّ كي أكون شعلة..

مركونة عند القصور الخالية..

وأحرق الأصابع التي تشدني..

إلى كهوف ظني..

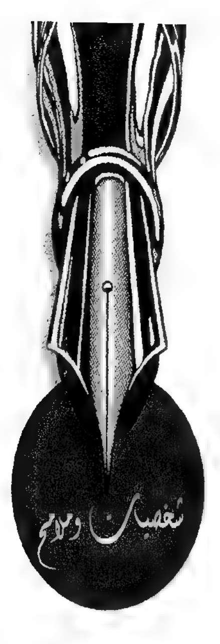
كي أعلق الشموع عند بابها..

وأدخل الغبار..

شفرة مرفوضة..

تغيب في عرس المدى..

٦/٧/١٩٩٧م



■ أبو نواس	أحمد السقاف
■ د. علي الباز	علي عبدالفتاح
■ لوركا	بهيجة مصري إدلبي



أبو نواس

• بقلم: أحمد السقاف

أبو نواس الحسن بن هانئ، ويكنى أبا علي ولد في الأهواز سنة 139هـ ومات ببغداد سنة 195هـ وكان أبوه من جند مروان بن محمد من دمشق أصله من قبيلة حكم إحدى القبائل اليمنية وقد قدم أبوه إلى الأهواز مع جند مروان بن محمد الذين عسكروا في الأهواز فأحب عربية أهوازية اسمها جلبان وتزوجها فولدت له أبا نواس وأخويه أبا محمد وأبا معاذ، ولما مات والدهم كان أبونواس صغيرا فنقلته أمه إلى البصرة خوفا عليه من الضياع، وأدخلته الكتاب؛ ثم لزم والبة بن الحباب الشاعر المعروف وبعده لزم خلف الأحمر فذاع صيته، وانتقل من البصرة إلى الكوفة ومن الكوفة إلى بغداد، وكان متعصبا للقحطانيين الذين ينتسب إليهم، وقد عرف بالذكاء وسرعة البديهة والفكاهة والظرف والكرم؛ يقول عنه عبدالله بن المعتز في كتابه طبقات

الشعراء «كان أبو نواس عالما فقيها عارفا بالأحكام والفتيا بصيرا بالاختلاف صاحب حفظ ونظر ومعرفة بطرق الحديث يعرف ناسخ القرآن ومنسوخه ومحكمه ومتشابهه وقد تأدب بالبصرة وكان أحفظ لأشعار القدماء والمخضرمين وأوائل الإسلاميين والمحدثين»، ولقب الحسن بن هانئ بأبي نواس لضفيرتين كانتا تنوسان على عاتقيه؛ تشبها بأحد ملوك حمير.

وقد سقط كثير ممن كتبوا عن هذا الشاعر الفنان فيما لفقه المتحاملون عليه؛ فنسبوا إليه ما ليس فيه، ونسبوا إلى أمه مالا يقبله المتأمل الحاذق؛ فهي قد انصرفت - كما يقول هؤلاء - إلى الاستهتار والمجون وأسلمت ولدها وهو صغير إلى بعض الخلفاء المتهتكين، وإنه لعمري افتراء لا يقوم على أساس؛ فلو كانت قد ارتضت لنفسها الرذيلة لما تركت الأهواز وقدمت به إلى البصرة ليتعلم وتحملت ما تحملت من أجله؛ ليتخرج عالما بالعلوم العربية كافة ويثير اهتمام الشعراء والأدباء في البصرة بذكائه، وعلمه ونبوغه؛ وكان والبة بن الحباب ممن أعجب بنبوغ أبي نواس؛ فنصحه بالخروج إلى الكوفة، ثم شجعه على ترك الكوفة، والاستقرار في عاصمة الخلافة بغداد، ولعل تعصبه للخلافة العربية في شخص محمد الأمين قد حمل أنصار المأمون على النيل من سلوكه والافتراء على شعره بالدس والتلفيق، وقد برأه عبدالله بن المعتز مما لفقه الملفقون؛ أماما قاله في الخمرة والغزل بالمذكر فإنه لا يعدو كونه مجاراة لشعراء عصره وإظهار اقتداره على التفوق في هذين الغرضين وقد كان له ما أراد.

وها هو يصف الخمرة التي شربها، و يبدع في وصفها أيما إبداع، ويذكر ندامه ويصفهم بالأصالة والنجابة، وقد قيل إنه قالها وهو في مصر ضيفا على واليها الخصيب، وأضافوا أنه خرج من مجلس الوالي لقضاء حاجة ومعه من يدله على المكان المخصص لذلك؛ فهاجت قريحته وقال لمن معه اكتب على الجدار كيلا أنسى ما في خاطري الآن فأخذ هذا فحمة وصار يكتب وأبو نواس يملي عليه حتى أتم هذه القصيدة:-

يا شقيق النفس من حَكَمِ
نِمْتَ عن ليلي ولم أَنَمِ (1)
فاسقني الخمر التي اختمرت
بخمار الشيب في الرَّحِمِ (2)
ثُمَّتَ انْصَاتَ الشبابُ لها
بعدما جَازَتْ مدى الهَرَمِ (3)
فهي لليوم الذي بُزِلَتْ
وهي تِرْبُ الدهر في القِدَمِ (4)
عُتِّقَتْ حتى لو اتصلت
بلسان ناطقٍ وَفَمِ
لاحْتَبَتْ في القوم ماثلةً
ثم قَصَّتْ قصة الأُمَمِ (5)
قَرَعَتْهَا بالمزاج يَدٌ
خُلِقَتْ للكأس والقلم
في ندامى سادة نُجُبٍ
أخذوا اللذات من أَمَمِ
فتمشَّتْ في مفاصلهم
كتمشي البُرْءِ في السَّقَمِ
فعلت في البيت إذْ مُزِجَتْ
مثل فعل الصبح في الظُّلَمِ
فاهتدى ساري الظلام بها
كاهتداء السَّفْرِ بالعَلَمِ (6)

ومن أخبار هذا الشاعر المبدع أنه عوتب لعدم مدحه علي بن موسى الكاظم بن جعفر الصادق بن محمد الباقر بن علي زين العابدين بن الحسين بن علي بن أبي طالب فقال والله ما تركت ذلك إلا إجلالا

لقامه وأنشد في الحال:-
قيل لي أنت أحسنُ الناس طراً
في فنون من المقال النبيه
لك من جيد القريض مديحٌ
يثمر الدرُّ في يدي مجتنيه(7)
فعلام تركتَ مدحَ ابن موسى
والخصال التي تجمَّعنَ فيه
قلتُ لا أستطيع مدحَ إمام
كان جبريل خادماً لأبيه
وله يتغزل:-
نَضَتْ عنها القميصَ لصَبِّ ماء
فوَرَّدَ خدَّها فرطُ الحياء
وقابلت النسيمَ وقد تعرَّت
بمعتدل أرقَّ من الهواء
ومدَّت راحة كالماء منها
إلى ماء مُعدٍّ في إناء
فلمّا أن قضتْ وَطَراً وهَمَّتْ
على عَجَلٍ لتأخذ بالرداء(8)
رأت شخصَ الرقيب على التداني
فأسبلَت الظلامَ على الضياء
فغاب الصبحُ منها تحت ليلٍ
وظلَّ الماءُ يقطرُ فوقَ ماء
فسبحان الإله وقد براها
كأحسنِ ما يكونُ من النساء
وله في الغزل تحت عنوان مَزّاح:
أيا مَنْ وجهُهُ الدّاحُ
وفي مئزره الماحُ(10)
ومَنْ سُقْيا ثناياهُ
إذا استسقيته الرّاحُ
ويا مَنْ هو تُفّاحُ
إذا لم يَكُ تُفّاحُ
أمالي منك يا ظالمُ
إلاّ الآهُ والآحُ(11)
ولحظٌ صائبُ الأسهم للمُهجة جَرّاحُ
أما حانَ؟ بلى قد حانَ
لو أنك ترتاحُ
ولكنكَ إنسانٌ بما أكرهُ مَزّاحُ

ومن أخباره أن الرشيد أواخر أيامه تغير عليه بعد أن لفق له الحاسدون ما لفقوا؛ فحبسه، ولما ولي محمد الأمين الخلافة جرى ذكره في المجلس فقال الأمين ليس عليه باس؛ فبلغ ذلك أبا نواس؛ فقال هذه الأبيات وبعث بها إلى الأمين:-
أرقتُ وطار عن عيني النعاسُ
ونام السامرون ولم يُواسوا
أمينَ الله قد مُلكّتَ مُلكاً
عليكَ من التُّقى فيه لباسُ
ووجهُكَ يُستهلُّ به فيحيا
به في كل ناحية اناس
كأن الخلقَ رُكّبَ فيه روحٌ
له جسدٌ وأنت عليه راسُ
تُساسُ من السماء بكل يُسر
فأنت به تسوسُ كما تُساسُ
فديتُك إنَّ عُمرَ السِّجن باسٌ
وقد أرسلت ليس عليك باسُ
فلما قرأها الأمين قال صدق والله عليَّ به؛ فجيء به في الليل ولما دخل أنشد الأمين هذه الأبيات:-
مرحبا مرحبا بخير إمام
صيغ من جوهر النبوة بَحْتا
يا أمينَ الإله يكلؤك الله
مقيماً وظاعنا أين سرتا
إنما الأرض كلها لك دارٌ
فلك الله صاحبا حيث كنتا
يا شبيه المهديِّ جوداً وبذلا
وشبيه المنصور هَدْياً وسمتا
فخلع عليه وأجازه وحمله؛ فلم يخرج ومعه من المال شيء إلا الخلعة والمركب وفرق المال جميعه على الخدم؛ وهذا شأن أبي نواس فقد كان لا يدخر شيئا ومات فقيراً. وقال يمدح العباس بن عبيد الله بن أبي جعفر المنصور من قصيدة:
أيها المُنْتَابُ عن عُفُرِهْ
لستَ من ليلي ولا سَمَرِهْ(12)

لا أذود الطير عن شجر
قد بلوتُ المرّ من ثمرِهْ
فاتصل إن كنت متصلا
بقوى من أنتَ من وطرِهْ
خابَ من أسرى إلى بلد
غيرَ معلومٍ مدى سفره
وسَدَتْهُ ثنْيَ ساعده
سِنَةٌ حلَّتْ إلى شُفُرِه(13)
فامْضِ لا تمنُنْ عليَّ يداً
مَنُّكَ المعروفَ من كدَرِه
فاسْلُ عن نوءٍ تؤمّلُهُ
حسبُكَ العبّاسُ من مطره
كيف لا يُدنيكَ من أملٍ
مَنْ رسولُ الله من نَفَرِهْ (14)
مَلِكٌ قلَّ الشبيهُ له
لم تقعْ عينٌ على خَطَرِهْ(15)
وإذا مجَّ القنا علقاً
وتراءى الموتُ في صُوَرِه
راح في ثنْيي مُفاضتِه
أسَدٌ يُرمي شبا ظُفُرِه(16)
تتأيّى الطيرُ غدوتَهُ
ثقةً بالشِّبْعِ من جَزَرِه (17)
وترى السادات ماثلةً
لسليل الشمس من قمره
وكريم الخال منْ يَمَنٍ
وكريم العمّ من مُضَرِهْ

وكان لأبي نواس معشوقات كثيرات تنقل بينهن غير أن حبه لجنان جارية أحد الثقفيين كان حبا متميزا ولاشك أنها جديرة بذلك الحب فهي حلوة جميلة أديبة مثقفة قال عنها أصحابه أنها ظريفة ذات جمال أخاذ تعرف الأخبار وتروي الأشعار وقد أجمع الكثيرون على أن حبه لها يفوق أي حب ربطه بامرأة قبلها، ولما حجت جنان خرج أبو نواس للحج ليمتع نظره بها وهي تؤدي مناسك الحج، وقد طاف بين الصفا والمروة وهو يردد أبيات هذه القصيدة؛ فطرب الناس ورددوها معه:-

إلهنا ما أعدلَكَ
مليكَ كلِّ مَنْ مَلَك
لبّيكَ قد لبّيتُ لك
لبّيكَ إنَّ الحمدَ لَك
والملكَ لاشريك لكَ
والليلَ لمّا أن حَلَكْ
والسابحات في الفلك
على مجاري المُنْسَلَكْ (18)
ما خابَ عبدٌ أمَّلك
أنتَ لَهُ حيثُ سَلَكْ
لولاكَ ياربِّ هَلَكْ
كلُّ نبيٍّ ومَلَكْ
وكلُّ مَنْ أهَلَّ لَكْ
سَبَّحَ أولبّى فَلَكْ
يا مخطئاً ما أغفلَكْ
عَجِّلْ وبادرْ أجَلَكْ
وَاخْتمْ بخيرٍ عَمَلَكْ
لبّيكَ إنَّ الملك لك
والحمدَ والنِّعْمةَ لَكْ
والعزُّ لاشريك لكْ

وقال في محبوبته جنان ملمحا غير مصرح:

مَنْ سبّني من ثقيف
فإنني لن أسُبَّهْ
أبحْتُ عرضي ثقيفاً
ولَطمَ خدّي وضربه
وكيف يُنْكَرُ هذا
وفيهمُ لي أحبَّه
لأوسِعَنَّ بحلمي
عبدالحبيب وكلْبَهْ
ولا أكونُ كمنْ لمْ
يُوسِعْ لمولاه قلبه
فقام يدعو عليه
ويجعلُ الله حَسْبه

وقال يصف محبوبته:

هذا مـــقـــالٌ سَـــمِجٌ
عليك فـيـه حَــرَجُ
تقـتلُني ظلمـا ولم
تَـثْـبُتْ عليَّ الحـجَجُ
أنت غــزالٌ غَـنَـجٌ
بـه يتـيـهُ الغَنَـجُ (19)
قـالوا: فـصـفـه قلت في
الجـبـهـة منه بَرَجُ (20)
قـالوا: فـزدْ قلتُ: وفي
الـوَجْـنـة مـنـه بَـهَـجُ (21)
قـالوا فـزِد قلت: وفي
العـينينِ منه دَعَجُ (22)
قـالوا فـزدْ قلت وفي
الأسـنـان منه فَـلَـجُ (23)
قـالوا فـزدْ قلت وفي
الكشـحَينِ منه دمج (24)
قـالوا فـزدْ قُلتُ لَهُمْ
أكـثـرُ من ذا سـمِجُ

وقال في جنان:

وأخي حـفـاظ مـاجـد
حلو الشـمـائل غـيـرِ لاحِ
ناديتُـهُ والـليلُ قـدْ
أوْدَى بسلطان الصـبـاحِ
يا صـاحِ أشكو حُلوةَ العـيـ
ـنَينِ جـائلةَ الوشـاحِ(25)
فـيـها افـتـضحتُ وحبُّـها
في الناس يسعى بافتضاحي
«ولهـا ولاذنبٌ لـهـا
لحظٌ كـأطراف الرمـاحِ
في القلب يجـرَحُ دائمـا
فـالقلبُ مـجـروحُ النواحي،
أجنانُ جـارية المهـذّبِ
بالفـضـائل والسّـمـاحِ
مـالـي ولـمْ أكُ باذلا
وداً ولافـيكم سـمـاحي
فـبـخلت أنت وليس أهـ
ـلُكِ مَن قَـبـيلكِ بالشـحاحِ

وله وقد فاز بموعد من الحبيبة:

غـزالٌ بـه فـتـرٌ وفيـه تأنّثٌ
وأحْسَنُ مخلوقٍ وأجملُ من مشى
أقـول يومـا وقـد شـفَّني الهـوى
أطلت عذابي فيك ياخير من نشا
فقـال: ألمَّا يأنِ أن تَتْرُكَ الصِّبا
ومالكَ يا هذا ومالي ومـا تشا؟
فقلتُ له: أقْصِرْ عن اللوم سيدي
فمن ذا يَطيقُ الصَّبْرَ عن مُشْبِه الرَّشا
أرى لك وجها فتَّتَ القَلْبَ حُسْنُهُ
به ينجلي كربي وقد ينجلي الغِشا
أتقـتلني إن قلتُ إني أحـبكُم
ولا ذنبَ لي إنْ كانَ فيَ النّاسِ قد فشا
كتمتُ الهوى حتى أضَرَّ بمهجتي
وكان الهوى طفلا صغيرا فقد نشا
فـرقَّ لي المولى فَـفُـزْتُ بموعـد
وقال: انتظرني قبلَ مقتبلِ العشا

ومن خمريات أبي نواس هذه القصيدة الجميلة التي اختتمها بالاستغفار وطلب العـفـو من رب العـبـاد وبهذا يتجلى إيمان هذا الشاعر العظيم: (6)

وفـتـيـة كـمصابيحِ الدُّجى غُـرَرِ
شُمِّ الأنوف من الصِّيد المَصاليتِ
صالوا على الدهرِ باللّهو الذي وَصَلوا
فليس حبْلُهم منه بمَبتوتِ(27)
دار الزمـانُ بأفلاك السـعـود لَهُمْ
وعاجَ يحنو عليهم عاطفَ اللّيثِ(28)
نادمتُهم قرقفَ الإسفنط صافيةً
مشمولةً سُبيَتْ مَنَ خمرِ تكريت(29)
من اللواتي خطبناها على عجلِ
لَمَّا عَـجـجنا بربات الحـوانيت
في فـيلق للدُّجى كـاليمِّ مُلتَطِمٍ
طامٍ يَحـاربه من هوله النُّوتي(30)
إذا بكـافـرةٍ شـمطاءَ قـد بَرَزَتْ
في زِيِّ مُخْتَشِع لله زِمِّيتِ(31)
قالتْ من القومُ؟ قلنا مَن عرَفْتهمُ
من كلِّ سمحٍ بفَرْطِ الجودِ منعوتِ

حلُّوا بدارِكِ مجتازين فاغتنمي
بَذْلَ الكرامِ وقولي كيف ما شيتِ
فقد ظفرتِ بصفو العيش غانمة
كغُنْمِ داودَ من أسلابِ جَالوتِ
فاحْيَيْ بريحهُمُ في ظلِ مَكْرُمَةٍ
حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتي
قالت: فعندي الذي تبغون فانتظروا
عند الصباح فقلنا بل بها إيتي
هي الصباحُ تُحيلُ الليلَ صفوتُها
إذا رَمَتْ بشرارٍ كاليواقيتِ
رَمْيَ الملائكةِ الرُّصادِ إذْ رَجَمَتْ
في اللَيلِ بالنجم مُرَّادَ العفاريت
فأقبلت كضياء الشمسِ نازعةً
في الكاسِ من بين دامي الخصرِ منكوتِ (32)
قلنا لها: كم لها في الدَّنِّ مُذْ حُجِبَتْ
قالت قد اتُّخِذَتْ من عَهْدِ طالوتِ
كانت مخبأةً في الدَّنِّ قد عَنَسَتْ
في الأرضِ مدفونةً في بطنِ تابوتِ
فقد اتيتم بها في كنْه مَغْدنها
فحاذروا أخذها في الكأس بالقوتِ(33)
تُهدي إلى الشَّرب طيباً عند نكهتها
كنفحِ مِسْكِ فَتيقِ الفارِ مفتوتِ
كأنها بزُلالِ المزْنِ إذ مُزِجَتْ
شُبّاكُ دُرٍّ على ديباج ياقوت
يديرُها قمرٌ في طرفه حَوَرٌ
كأنما اشْتُقَّ منه سحرُها روتِ
وعندنا ضاربٌ يشدو فيطربنا
يا دارَ هند بذاتِ الجزع حُييتِ
إليه الحافظُنا تُثْني أعنَّتَهَا
فلو ترانا إليه كالمبا هيتِ (35)
من أهلِ هيتٍ سخيُّ الجرمِ ذي أدبٍ
له أقولُ مزاحاً هاتِ ياهيتي (36)
فينبري بفصيح اللحن عن نَغَمٍ
متقفات فصيحاتٍ بتثبيتِ
حتى إذا فلكُ الأوتار دَاربنا
مع الطبول ظلَلْنا كالسَّبابيتِ(37)
فُزْنا بها في حديقاتٍ ملفَّفَةٍ
بالرَّنْدِ والطلحِ والرمانِ والتُّوتِ(38)

تُلْهيكَ أطيارُها عن كلّ مُلْهِيَةٍ
إذا تَرَنَّمُ في تَرْجيعِ تصويتِ (39)
لم يُثنني اللَّهوُ عن غشيانِ موردها
ولم أكنْ عَن دَواعيها بصميتِ(40)
حتى إذا الشيبُ فاجاني بطلعته
أقْبِحْ بطلعة شَيْبٍ غيرِ مبخوت
عند الغواني إذا أبصرن طَلْعَتَهُ
آذنَّ بالصرم من ودٍّ وتشتيت(41)
فقد ندمْتُ على ما كان من خَطَلٍ
ومن إضاعة مكتوبِ المواقيت
أدعوكَ سبحانكَ اللَّهُمَّ فاعْفُ كما
عفوت يا ذا العُلَى عن صاحبِ الحوتِ(42)

1) حكم: قبيلة في اليمن ينتسب إليها الشاعر

2) اختمرت: لبست الخمار، وخمارها قدمها فهي معتقة.

3) انصات: أقبل، وجازت: تخطت

4) بزلت: ثقب اناؤها

5) احتبت: جمعت ظهرها وساقيها بقماش

6) السفر: المسافرون، العلم: ما ينصب في الطريق يهتدي به المسافرون

7) مجتبيه: من اختاره وفضله على غيره.

8) الوطر: الحاجة، لتأخذ بالرداء أو لتأخذ الرداء سيان

9) أسبلت: أرخت والمقصود أنها غطت جسمها بشعرها.

10) الداح: النقش فقد يكون مخضوباً بالحناء، والماح: الصفرة.

11) الآء: الزجر والآح كذلك.

12) المنتاب: من يقصد القوم في حاجة. عن عفره: عن قوة وبأس، وليس عن ضعف.

13) السنة: النوم الخفيف. الشفر: أصل منبت شعر الجفون

14) عابوا عليه هذا البيت فالممدوح من نفر رسول.

15) على خطره: على عدْله، على مثله.

16) المفاضة: الدرع، يَلْبس الواحدة فوق الأخرى لذلك قال في ثني مفاضته، والشبا مفرده شباة وهي حد كل شيء، والمقصود أنه أسد ذو أظفار حادة.

17) تتأبى: تنتظر، غدوته: خروجه مبكرا لملاقاة الأعداء.

18) مجاري المنسلك: المنسلك أفلاك هذه الكواكب ومجاريها طرقها.

19) الغنج: بفتح الأول والثاني: الدلال.

20) البرج: بفتح الأول والثاني اتساع ما بين الحاجبين.

21) البهج: الحسن والجمال

22) الدعج: اشتداد سواد العين مع الاتساع وصاحبها أدعج.

23) الفلج: التباعد بين الأسنان

24) الدمج: التناسق في الكشحين، والكشح أحد جانبي الجسم.

25) جائلة الوشاح: الوشاح ما تشده المرأة بين عاتقها وكشحيها وهو يحمل ما ثبت فيه من مجوهرات وجائلة الوشاح: يصفها بالرشاقة.

26) المصاليت: الشجعان، والصيد ذووا

الأنفة والإباء

27) حبلهم موصول باللهو؛ فهو غير مبتوت أي غير مقطوع.

28) عاج: مال وعطف؛ الليت: العنق

29) القرقف: الخمر، الاسفنط الطيبة الرائحة المشمولة الباردة وسميت مشمولة كما يقال لأنها تجمع شمل شاربيها.

30) النوتي: البحار، يصف الليل بالبحر في الليلة المظلمة.

31) زميت: الزميت ذو الوقار

32) المنكوت: الملقى على رأسه منكساً.

33) الكنه: أصل الشيء

34) الشرب: بفتح الشين مع الشدة القوم الذين يشربون والقار وعاء المسك.

35) المباهيت: المتحيرون من الدهشة.

36) سخي الجرم: عظيم الجسد.

37) السبابيت: مفردها السبت وهو الرجل الكثير النوم أي أنهم في إصغائهم كالذين استسلموا للنوم.

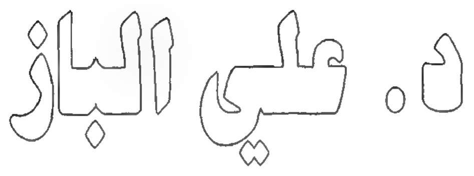
38) الرند: هو الآس، وقيل هو العود الذي يتبخر به.

39) الملهية: المغنية

40) غشيان مودها: إتيان هذا المكان الذي وصفه. والصميت الكثير الصمت.

41) الصرم: القطع أي أنهن يقطعن حبل الود عند رؤية الشيب في الرأس

42) صاحب الحوت: النبي يونس عليه السلام.



د. علي الباز

شاعر الحب والرقة والحنين

• علي عبد الفتاح

شاعر وأديب ولد في محافظة دمياط 1941م درس الحقوق في جامعة عين شمس. وبكالوريوس علوم الشرطة. ثم دبلوم القانون العام ودبلوم العلوم الإدارية. ودكتوراه في القانون من جامعة الإسكندرية 1978. عمل ضابطا بالشرطة المصرية وتدرج حتى وصل إلى رتبة لواء شرطة. بعد حصوله على الدكتوراه اشتغل أستاذا للقانون في كليات الشرطة بمصر والكويت. وأصدر أعمالاً شعرية هي : عيون بنات القاهرة 1963.. هوامش على دفتر النصر 1969 .. حبيباتي 1975 .. دقات قلب 1979 .. عندما يبحر القلب 1981. مسافر في العيون 1985 .. أعطيتك العمر 1990.. الأعمال الشعرية الكاملة 1993 إلى جانب عشرة مؤلفات أخرى في القانون.

د. علي الباز شاعر غنائي قدم العديد من الأغنيات العاطفية والوطنية التي

تغنت بها مطربات شهيرات مثل شادية وفايزه أحمد وأصالة وكذلك قصائد ذاعت واحتلت مساحات كبيرة في وجدان الجمهور ولعل من أهمها قصيدته « حبيب الأربعاء» لفايزه أحمد ، وإن كان د. الباز لا يولي أهمية كبيرة لأغنياته التي يكتبها بالعامية إلا إنها اتسمت بالشفافية الروحية والرقة الوجدانية وتركت أثرا عذبا في النفس وتغنت الجماهير بهذه الأغنيات التي عاشت ومازالت حتى الآن.

نشأ الشاعر في أسرة تحب الأدب والشعر وتهوى القراءة. كان والده من رجال التعليم محبا ومتذوقا للشعر العربي وأمه تحفظ كثيرا من القصائد التي اعتادت أن تذكرها في حديثها اليومي . وقرأ الشاعر من مكتبة والده كثيرا من كتب الشعر فاقبل على قصائد الشعراء القدامى والمعاصرين وقد شغف بالاتجاهات الرومانسية فأحب أعلامها ومنهم. إبراهيم ناجي وعلي محمود طه وعبد الرحمن شكري والمنفلوطي وخليل مطران ومحمود حسن إسماعيل وغيرهم.

وإلى جانب هذه التربية الأدبية فان علي الباز قرأ أيضا كتب السيرة النبوية وحفظ القرآن الكريم واطلع على التاريخ الإسلامي واتجه إلى الآداب العالمية وتأثر برواد الرومانسية مثل جوته وشيللي واليوت وبايرون وشارل بودلير وهوجو وهمنجواى والفريد دي موسيه ولامرتين وغيرهم.

كانت بداية التيار الإبداعي للدكتور علي الباز في ذلك التيار الرومانسي العذب حين سافر من قريته في دمياط إلى مدينة القاهرة لتبدأ رحلته مع النغم الحائر وقد جذبته إلى جمال نهر النيل وسحر الضفاف و«عيون بنات القاهرة» فكان ديوانه الأول الذي حمل هذا العنوان مبشرا بغنائيات الحب والحلم الجميل.

فيقول منشدا أغنيات الحب:

الحب حوار أبدي
ما بين عيون وعيون
وقلوب من خلف حنين
وعقول من فوق ظنون
ومشاعر أخرى لا تروى
إلا بالهمس المجنون

شغلت الشاعر علي الباز فكرة الحب المحلق.. فكرة مجردة من كل نوازع حسية يحاول من خلالها أن يرى المرأة في صورة أرق والكون حديقة زاهرة والحياة لمحات من الوجد والأيام تمر خجلى تدنو أو تنأى ولكنها ناعمة مترقرقة بمشاعر الشوق هامسة بالحنين تتعذب بين رغبات العاشق وقسوة الزمان. ويقول لامرأة هي العمر والذات:

أعطيتك العمر ماذا بعد أعطيه
ولم يعد في يدي شيء فأهديه
لا تسأليني : أضاع العمر؟
كيف؟ ومن؟ أتسألين!
ألنت لم تضيعيه!!

واهتم الشاعر في كلماته وعباراته الرقيقة بمشاعر الحنين والحميمية الدافئة التي تعبر عن لواعج النفس وأدق أسرارها فتأتي القصيدة أقرب إلى البوح أو الاعتراف الناتج عن التأمل الشديد وفي ذلك تتجه شعرية علي الباز إلى التركيز على اتجاهين هما: العفوية والبساطة. ونقصد بذلك أن تكون القصيدة منسابة قطعة فنية متوهجّة المشاعر خافقة الأحاسيس بعيدة عن التعقيد أو الغموض الفلسفي المبهم. وأيضا تنهل من نبع الرومانسية الصافية والسكون المحلق الذي يأسر ذهن المتلقي ويؤثر في مشاعره دون الإغراق في تهويمات لا

تجـدي ولا تضـيف شـيـئـا للصـورة الشعرية. وقد ظهر هذا الاتجاه في فرنسا 1830 متـأثرا بشـعـراء البحـيرية الإنجليز وهـم وردزورث وكـولريدج وسـوفي وهؤلاء الشـعـراء قد عـاشـوا في منطقـة البحيرات شمال غرب إنجلترا حيث البيئة الطبيعية الخلابة والضفاف والسحر الأنيق والصور الشاعرة الغريبة وانطلقوا من أحضان الطبيعة وكتبوا أروع قصائد الحنين والحميمية ونلاحظ أيضا أن الشاعر هوجو كتب هذا النوع من الشعر في بداياته ويقول:

آه من هذا البحر المزدوج
يمر الزمان والمكان
السفينة البشرية دوما تعبره
في الغدو والرواح
أردت أن أسبر غوره
متلمسا منه الزمان.. أنظر فيه
وأنبش ما به وأنقب باحثا في الطيات
علني أحمل إليكم بعض ثرواته العجاب
وأخبركم عن مجراه
أمن الصخر هو أم من الأوحال؟

لقد وفق شعراء الرومانسية في تشكيل قصائدهم بسلاسة ودهشة فكانت أقرب إلى الطبيعة وبساطتها والغناء الروحي المنبعث من كيان شاعر يطمح إلى عبور ما فوق الواقع وما وراء هذي الظواهر الماثلة أمام العيون. لذلك تنساب القصيدة ناعمة هادئة شجية المعنى تنبض على صفحاتها ألوانا من الصور وأشجانا من الأفكار والخواطر. ويقول د. علي الباز لحبيبته:

البحر والعمر والتذكار والزبد
وشاطيء أنت يدنو ثم يبتعد
إني أنا شاعر الحب الذي غزلت
يداه مالا ستبني للغرام يد
كحلت عينيك من شعري فلا أحد
بعدي سيأتي ولا قبلي أتى أحد

وآخر: **أن قلبي في رخاء**
ونفسي في سكون
وإن ضوضاء العالم لتفنى قبل أن تصل إلي
كالنغم البعيد يخت على طول المدى
ثم لا يقع منه في الآذان إلا الصدى

ويغني علي الباز للبحر أيضا وهوى العيون الفاتنات والنسمة العذراء ولهفة الحنين والاقتراب الحقيقي من مشاعر الاحتواء والتواصل الوجداني عبر هذا الاتجاه الذي استوحى منه شعراء العالم أجمل المعاني وألطف العبارات وأرق الصور يقول:

أي سر فيك حتى تستبي أحلامنا دليني
أبحر في كل البلاد بحارها
والموج ماء واحد التكوين
والشط لا أدري مفردا بالحسن
يهمس إنهن لدوني
والنسمة العذراء
قلت: فمثلها في كل ثغر
ما الهوى بضنين
ماذا لديك لكي تظل قلوبنا
أسرى لديك بحبها المجنون
فإذا ابتعدنا عنك ـ رغم أنوفنا ـ
عدنا إليك بلهفة وحنين

أما عن لغة الحنين في شعر د. الباز فهي مرتبطة بالحميمية أوثق ارتباط في اللهفة والشوق والتوق إلى امرأة قد تكون من لحم ودم وقد تكون خيالات من الأساطير أو رموز لحالات وقضايا يصعب التعبير عنها مباشرة وإنما من خلال لغة الحنين.

فيا امرأة تسكنين دمي
تعالي أمام الجميع ومري

أنا الآن أرجوك يا امرأة
في عروقي وفي ... وفي الشعر تجري
فالهمتني كل ما قد كتبت
وما قد تجرعت حلوي ومري

والحنين قدرة على التأمل الباطني للكائنات والأشياء والإحساس بالحزن المفجر للطاقات الخفية في الروح والجوارح والحواس فيمكن للشاعر أن يجتاز حدود الواقع العادي ويرحل إلى ما وراء الصور المألوفة ويكشف في التفاصيل الدقيقة وبقايا الرماد عن أروع المعاني والقيم.

ولغة الحنين لا تهتم إطلاقا بالتعبير عن الحب ونزيفه في النفس أو التوق المجنون إلى امرأة - إن كان شمل ذلك - فهناك أيضا التشوق إلى المدن الفاضلة والمجتمع الذي يولي الوردة حبا كبيرا وتسوده رياح الحب والألفة والتوحد المصيري في مواجهة الأزمان والمحن.

لذلك فالشاعر حزين في رحلة عذابه مع لغة الحنين والبحث الدائم عن بلاد الشمس والنهار المشرق والمرأة الوجود أو الأسطورة ويظل الشاعر في غربته ممتطيها باتجاه الكواكب فرس العاصفة والمستحيل، وقد جلس الشاعر الفرنسي لامرتين على ضفاف البحيرة يتشوق إلى حبيبته الراحلة التي ماتت من أثر المرض وتركته وحيدا عاجزا عن لمس خصلة من شعرها. ويجلس في المكان الذي كانا يلتقيان فيه ويسرد أحزانه ويعبر عن حنينه المنهزم المقهور وتشوقه إلى تغيير هذا العالم إلى صورة أخرى فيقول:

انظري أيتها البحيرة!
ها هو ذا العام قد كاد يشارف تمامه
وأنا وحدي بجانب أمواجك الحبيبة
أرتقب عبثا عودة جوليا إليها
جالسا فوق الصخرة التي كنت ترينها
جالسة عليها.

وفي هذا المعنى الذي تتجرد فيه الأشياء وتغرق الروح في غربتها يقف الشاعر علي الباز الموقف ذاته محلقا بين سراب ووهم.. ضائعا بين دمعة وجرح ويقول:

غربة الروح التي لا ترتوي
هي أثر الوهم تمضي لا محاله
غربة الشاعر
بحر هوملقيه لبحر
فمتي يلقي رحاله
غربة الشاعر أن يبقى
مدى العمر سؤالا ردده كان سؤاله
يا سرابا أنت كم أعشقه
وعذابا لم ير القلب مثاله

وتبدو غربة الشاعر في إحساسه بوحشة العالم وأن هناك قيودا تحد من انطلاقه في فضاءات الحرية ليعبر عن حنينه إلى ديار الأحبة ويحاول أن يجد منفذا لما يتأجج في ذاته من احتراق. فيطل تواقا إلى عالم جديد. خاليا من الظلم والطغيان.

وقد عانى شعراء الرومانسية من هذا الإحساس بالغربة فقد كتب شيللي أشعارا كثيرة تندد بالظلم وبرفض الحروب ويدعو إلى المحبة ويصور البطل الثائر ضد القيود ويقول في قصيدة: أغنية إلى الريح الغربية.

يا ريح البحر العاصفة
يانفسا ينبعث من كيان الخريف
أنت يا من تساق أمام وجودك الخفي
الأوراق الميتة كأشباح تولى هاربة من

ساحر
صفراء وسوداء وشاحبة وحمراء
محمومة
جموع روعها الوباء أنت

والتأمل سمة أخرى في شعرية د. علي الباز ونقصد بالتأمل هنا حالة الاستغراق الذهني في عملية جد واعية لتداعي الصور والأفكار ولعلها أقرب إلى حلم اليقظة والاستسلام العفوي لما يمر في الخاطر ويطرأ من أخيلة ومعان مختلطة ومتداخلة.

ويعبر عن هذا الموقف الأديب الكبير توفيق الحكيم فيقول: ـ كنت أحسب حياتي ستمضي مجرد قراءة كلها وتفكيرا ولكني في البرج العاجي اكتشفت متعة التأمل الذاتي ثم لما يدور حولي. إنها عزلة التأمل الخصبة الثرية التي تمد الإبداع وتصهره فيتألق ويومض شعاعه.

ويصف هذا المعنى أيضا الشاعر خليل حاوي حين يقول: إن النزوع من الأشخاص والحوادث إلى أفكار ترتقي منها وتمثلها أو ترمز إليها في المطلق لايتيسر إلا للمبدع الذي خبر التأمل الطويل.

ويقول الشاعر فيرلين (1844 ـ1896) في قصيدته المقهورون معبرا عن رنات الآسي في سويعات التأمل مع النفس والثورة على الكيان الذاتي غير راحم مشاعره التي هرولت في قاعات من جحيم وسقطت غائبة عن الحياة ويحاول في لحظات التأمل استردادها مرة أخرى فيقول:

مادام مصيرنا كلا لا يتجزأ
والأمل قد ذوى والهزيمة محققة
وأضخم الجهود عقيما
ومادامت هذه الأمور محتومة
حتى بالنسبة لبغضائنا
فما علينا إلا أن نستسلم لموت مغمور
لا ضجة فيه
مثلما يجدر بمن يهزمون في المعارك
الكبرى

ويحدق الشاعر علي الباز في دفاتر أيامه متأملا ذكريات قد ولت ولعلها لاتعود:

جلست أحدق في الذكريات
وفي الذكريات مئات الصور
تمر على نغمات الحنين
فأرجع ألهث خلف الذكر
وأرقب عبر ضباب السنين
ورغم هوى قد هوى واندثر
خطاي وفرحتها في اللقاء
وشوق في الموعد المنتظر

ثم بدأت قصائد. علي الباز تتجه إلى التعبير عن هموم الواقع السياسي ولا سيما أن تلك الفترة التي نشرت فيها أشعاره شهدت حروباً ومظاهرات صاخبة وعلا صوت القومية والترابط بين الشعوب ولكن جاءت هزيمة 1967 لتكشف سلبيات مجتمع القهر والتعسف والموت خلف الشمس. كانت صدمة حقيقية أطاحت بمعتقدات ومبادىء كثيرة وسقط الشعراء في إثم كبير حين رفعوا خناجر التشفي في جراح الأمة اغتالوا جسدها المريض. ولكن الشاعر علي الباز اتخذ الموقف المتفائل ولم يتوقف كثيرا أمام نزيف الأمة وإنما احتضن الجراح وبدأ يبث العزم والحماسة ويعيد للجسد المريض حيويته ويزرع فيه الروح والتمرد على الهزيمة ويقول:

سجلوا عني إنا سنحارب
في سبيل الشبر من غالي التراب

سجلوا عني ستجتاح المراكب
في طريق النصر آلاف الصعاب
....
سجلوا عني إنا سنقاتل
نقهر اليأس ونغزو المستحيل
لو نموت الآن كالأسد البواسل
سوف يأتي بعدنا مليون جيل
...

وبذلك يمكن اعتبار الديوان الثاني للشاعر «هوامش على دفتر النصر» إشراقة أمل بين ركام من الظلمات التي أحاطت بالأرض وأحلام الناس وطموحات الجماهير التي مضت ثابتة الخطا خلف صوت الزعيم الأوحد. وقاومت قصائد د. الباز إحباط شعب وهزيمة أمة فكان شاعر القصيدة المضيئة حيث أكدت أشعاره على استرداد العرب للأرض وعودة سيناء والعريش والمدن المغتصبة وتحقق ذلك في حرب 1973 وقد ساهمت هذه القصائد في تحرر النفس من التفجع والبكاء على الماضي والخروج من دائرة الحزن إلى عالم أكثر رحابة في نهار جديد.

أما ديوان «حبيباتي» فقد صدر عام 1975 خلال فترة حاسمة وتغيرات سياسية جذرية حين بدأت مصر تتحول إلى الرأسمالية والانفتاح الاقتصادي على الغرب مما أدى إلى إهمال القوى الإنتاجية الوطنية والإقبال على المستورد. فأصبح المثقف والشاعر والفنان في حالة تمزق بين رؤيته لما يسود واقعه من قيم استفزازية استهلاكية تشغل المواطن الفقير وحلمه بمجتمع مثالي يعشق الجمال ويقدس مشاعر الحب ويلتزم بقضايا الوطن.

فجاء اسم الديوان أيضا «استفزازي» لمشاعر القراء وهمومهم اليومية وقد يتساءل أحدهم كيف لهذا الشاعر أن يعشق حفنة من الحبيبات ثم يغرق في عيونهن ويولي ظهره لقضايا الوطن؟ فهل جاء الديوان صورة لواقع ممزق؟

يقول الشاعر علي الباز:

والآن أهواكم واحدة
هل أنكر الحب الذي سبقا
إن يستطيع إنكاره أحد
فلينكر العمر الذي مرقا
قد كن بعضي إن بعدت
به عني فقد مزقتني مزقا
قلبي زواياه مرصعة
بالذكريات فآه كم عشقا

وفي ديوان «دقات قلب» بدأ د. علي الباز ينفذ إلى تاريخ مصر وحضارتها مستضيئا بتلك الملامح التراثية العميقة التي تبعث روح الأمة وترد لها يقينها في ذاتها وأصالتها. بعد أن اهترأ الواقع وتمزقت أثوابه لتتعرى حقائق كثيرة كانت غائبة يهرب الشاعر إلى دفء أحضان وطنه مستوحيا هذا الماضي العريق لعله يشعل الرماد البارد ويتوهج القلب الغارق في جموده وثباته ويقول:

هنا الحضارة والتاريخ والشعر
هنا الفنون هنا الإبداع والفكر
هنا العلوم التي من نورها اقتبسوا
هنا التبتل والتوحيد والذكر
هنا الحضارة منذ البدء ساطعة
شمسا ومن دونها لم يدرك الفجر
هنا الجمال ونهر النيل صاحبه
ومصر سمراؤه جناته الخضر

ويمزج صورة مصر الحضارة بتطلعاته إلى حياة خصبة المعاني ثرية العطاء فياضة بمشاعر دافئة وإرادة صلبة تحفر في جبال اليأس تشق لها دربا جديدا ولا تعرف الخضوع أو الهزائم.

وفي هذه الصورة يظل الشاعر علي الباز يبث نبضات عشقه إلى تراث وطنه وحضارته الكبرى فلا يفرق بين عشقه لامرأة معينة أو إلى وطنه. إن مصر تصبح في الغالب هي رمز لكل النساء وصورة لكل عشق يحقق بين جوانحه. وقد يتألم الشاعر العاشق المحب لأرضه وشعبه لانه غريب في بلاد أخرى يشتاق ويتعذب ويتمنى ويحلم وهناك في وطنه بعض الأغراب يستمتعون بشمس بلاده وثمارها فكيف يظل ابن الأرض ضائعا شريدا لاجئا بين الموانى وهناك من يعبث في ظلال بلاده.

وكأن الشاعر علي الباز يردد ما قاله أحمد شوقي في غربته عن مصر

أحرام على بلابله الدوح
حلال للطير من كل جنس

وهذا الإحساس الوطني تغلفه مشاعر حنين واشتياق إلى ارض بلاده التي يتغنى بشمسها وحضارتها وأمجادها. والشاعر يطرح تساؤله على وجوده: هل يمكن أن يظل العشاق يعانون مرارة الغربة والترحال والظمأ إلى النيل العذب؟

حبيبتي آه مما لا أبوح به
إلا لعينيك في الأفراح والألم
ماذا تقولين؟ هل أنساك سيدتي
هل أستطيع وأنت تسكنين دمي؟
يا مصر ما غاب عن عيني طيفك
ما عليه أصحو ولكن منه لم أنم
مدي ذراعيك عبر النيل والهرم
عبر الجراحات والأيام وابتسمي

وفي ديوان «مسافر في العيون» 1985 تتجلى فلسفة خاصة لهذا العاشق الذي عانق البنات في بداية رحلته ثم ها هو في مركبه قد أتعبه الإبحار ويقرر أن يتخلى عن الموجه العذراء لإنها لم تكن أكثر من خائفة، فهل الموجة هي المرأة أم الحقيقة الغائبة؟ وعندما نتوغل في قراءة هذا الديوان ننكسر مع الشاعر الذي يقرر بأن هناك صدمة ما اهتز لها كيانه صدمة الخيانة الجديدة وكشف هشاشة الحياة، وإنما حقا مجرد قشور زائلة فلا يقين ولا معنى في عالم أصبح خال من كل قيمة.

ويعمق علي الباز وجدانه فهو وسيلة الإدارك والصوفي يعتمد أحيانا على الحدس الذي يساعده على تحليل الواقع ويقوده إلى المعرفة. وقد استطاع الشاعر بما لديه من وعى أن يستدل على بطان الأشياء ويلمس معاناته الداخلية ويفترش دمعاته وآلامه:

لكنها في ليلة قمرية
فكت ضفائرها لمن جاءوا
باحت لهم والسر في كتمانه
يحيا ويميته الإفشاء
يا ويحها قد نالها الغرباء
وتناثرت من حولها أشلاء
خانته حين توالت الأنباء
أن السنا تغتاله الظلماء
باحت فخانته وغيض وفاؤها
خانته إن العاشقات سواء
أهي الخيانة في عروق الموج تسرى
مثلما تجري بهن الدماء
البحر علمه بان هدوءه زبد
وتغلي تحته الأحشاء
الليل علمه بأن نهاره
ماض وتطبق بعدها الظلماء
الموت علمه بأن حياتنا
موت وأن فناءنا أحياء

في هذه اللحظة ما بين تفشي فوضى القيم وانهيار معتقدات وتحول الوجدان العربي عن مساره.

يستشعر علي الباز بالخلل الذي يهدد حياتنا ويعصف بورد الحب ويكسر أجنحة العشق ليقرر استباحة مقدساتنا

أمام فلول الغزاة. فلا عجب أن يصدر هذا الديوان بعد وقائع خطيرة اهتزت لها جدران الكون وتساقطت أوراق الشجر في ربيعها الخريفي.

فقد أدى الأمر إلى انتحار الشعراء وهروب بعضهم إلى مدن الصقيع والعزلة وتمرد معظمهم على هذا الواقع وانتاب كل منهم أن هناك واقعة خيانة. إذ كيف تدخل القوات الإسرائيلية جنوب لبنان وتحتل أرضه وتحطم قدرات شعبه ثم أيضا تمارس أفظع وسائل القمع داخل فلسطين المحتلة. وهناك من يهلل للتطبيع ويمد اليد لمصافحة اليد الآثمة المخضبة بالدم.

أما في ديوان «أعطيتك العمر» يحاول العاشق المبحر في شرايين الوطن أن يظل مؤمنا بيقين الحب ووجوده

ويؤكد أن الحب هو القوة الباقية القادرة على محاربة الفساد وخلق عالم جديد أكثر نقاء وبراءة ويقول:

وأعرف أني أحبك جدا
وأعرف أن اشتياقي هباء
وأعرف إني أنادي عليك
وحتى الصدى لن يعيد النداء
فلن تسمعيني ولن تعرفي
بأنك عندي بكل النساء
وأنك عندي الخيال الجميل
وأنك أحلى هدايا السماء
مراهقة الفجر أنت نقائي
طفولة قلبي شباب الضياء
وعيناك ليس كعينيك عندي
فبعدك كل العيون سواء
وبعدك كل الجميلات أنثى
تساوت وكل الغرام اشتهاء
ولكنك الحب روح وحلت
بروح فهل فوق ذلك احتواء

ويبدو د. الباز متطلعا إلى عالم الروح في مقاومة تيار المادية الذي يسيطر على أفكار الحياة واتجاهات الأفراد بحيث ينهزم الظل الرقيق حين يواجه جحيم الشموس المسكونة بالاشتعال. فأين يذهب قلب يعشق الصباح والعيون الجميلة؟ كيف تتلاقى الطيور في درج الحب والأمان إن عالمنا مطحون القلب. نزيف الشريان تلتهم كبده حقيقية سافرة تشهر في وجه الأبرياء قبح الزمن ورداءة المواقف وسقوط المثل العليا. وهنا يمكن للشاعر أن يرد لنا بعضا مما فقدناه في هذا التيه. العودة للروح. لهذا التعلق الأبدي الطليق الذي يحدد خلاص البشر من آثامهم وعصيانهم لكل ما هو جميل وطاهر.



شاعر اغتالته الحرب فخلدته القصيدة

قراءات في الأغاني وما بعدها

• بهيجة مصري إدلبي

عرفت أنني قد قتلت
فتشوا المقاهي والمقابر
والكنائس
فتحوا البراميل والخزانات
استباحوا ثلاثة هياكل
ليلبسوا أسنانها الذهب
لم يجدوني
أتراهم لن يجدوني أبدا
نعم لم يجدوني أبدا

«لوركا»

مخيفة نبوءة الشاعر عندما تصل به إلى هذا الحد، وبهذه الصورة الفجائعية، وكم عظيم هو الشاعر الذي يرى ما لا يراه الآخرون، يقرؤهم ولا يستطيعون قراءته هو، وإنما يقرؤون من خلاله ذواتهم، وبذلك يبلغ الإبداع قمة عظمته، لأنه حقق هذا التوازن بينه وبين الآخرين دون أن يرفع صروحا غامضة بعيدة عن متناول الناس الذين يغني من أجلهم.

وعندما نتساءل عن شهرة كاتب ما، أو أديب أو شاعر لابد وأن نقف على عدة أشياء ونتساءل من الذي ساهم في شهرة هذا الأديب أو ذاك؟

كما أتصور بصرف النظر عن الظروف الاستثنائية التي تحدث لأحدهم فيبلغ شهرة خلّبية ما تلبث أن تتلاشى كفقاعة الصابون أقول كما أتصور إن الشهرة الحقيقية يصنعها المبدع نفسه ولكن دون قصدية منه لأن القصدية إلى الشهرة توقع في الغياب، هذه الشهرة هي إخلاص الشاعر لقرائه ولرسالته الشعرية التي يكتب من أجل إيصالها إلى الناس.

ولوركا من هؤلاء الذين وصلوا إلى الناس، فرفعهم الناس إلى المرتبة التي تليق بهم، اغتالته الحرب في وقت مبكر، إلا أن القصيدة خلّدته وخلّده الناس فكان أحد الشعراء العالميين الذين كانت لهم بصمة على صفحات التاريخ والزمن، لا يمكن أن تمحى لأنها كالوشم الذي يبقى على مر الدهور.

كان يكتب بصدق فقط، هذا كل ما فعله، فغزا المستقبل بكلماته، وكما يقول الشاعر الأوكراني فيتالي كوروفيتج: «إن الشعر، كما أعتقد اكثر أشكال الفن صدقا، أما أبيات الشعر المنافقة فليست إلا مولودا ميتا، فالبهجة الحقيقية أو الألم الحقيقي وحده الذي يستطيع أن ينفث الحياة في قصيدة ويقدم لنا التاريخ أمثلة تبين كيف أن إبادة روح الأمة تبدأ باغتيال شعرها، ففي العصور القديمة كان الفاتحون يقطعون ألسنة الشعراء الثوريين في البلدان المقهورة، وقد اغتال الفاشست في أسبانيا.. غارثيا لوركا!.

ويقول فيتالي «المناضلون الحقيقيون من أجل الحرية يحسون أحيانا بأن الشيء الذي بمقدورهم منح أفكارهم الحد الأقصى من الوضوح هو الشعر»2.

وهذا هو لوركا الذي منح أمته دمه الحقيقي لتجعل منه زيتا يضيء نبراس مستقبلها فظل حيا في ذاكرتها، ذاكرة الأمة التي لا تنسى أبناءها الذين ناضلوا وضحوا من أجلها وسيبقى لوركا خالدا لأننا جميعا بحاجة إلى شعره بحاجة إلى صدقه أيا كان شكلنا وأيا كانت لغتنا وأيا كان موقعنا لانه شاعر بلا حدود لذلك كما يقول فيتالي أيضا «من المقدر لكل شاعر أو كاتب أن يبقى حيا طالما كانت هناك لدى الناس حاجة إلى كتبه سنة، عشر، مائة، أو ألف سنة»3.

سيرة

«ولد فيدريكو غارسيا لوركا في (فونتكيروس) في سهل غرناطة الخصب، يوم الخميس من حزيران (1898) واغتالته في الأيام الأولى للحرب الأهلية في تموز (1936) عصابة (فاشية) مجهولة، ويبدو أن عملية الاغتيال قد تمت في فرنار على التلال الواقعة خارج غرناطة، لكن لم يعثر أبدا على جسده «كان أبوه مزارعا وغنيا وفارسا جيدا وأمه تنتسب إلى أسرة مشهورة ولوركا هو الأكبر في عائلة تضم شقيقين وشقيقتين.

قضى سنوات حياته الأولى بمزرعة الأسرة ولم يستطع المشي إلا في الرابعة بسبب مرض شديد أصابه بعد ولادته مباشرة. وخلف نوعا من العرج الخفيف.

إلا أن هذا العرج الخفيف كما يقول صديقه ر.م نادال كان له تأثيره الكبير في تكوين شخصيته «دون أن يفسد مرحه الطبيعي».

يمتاز لوركا بقوة الإدراك والتخييل، فراح يعبر عن نفسه بـ (التشابيه) المسرحية والعرائس والمواكب، وخلع الأزياء على خدم الأسرة الكبار والأخوة الصغار محيطا نفسه بدائرة الأسرة ليشتري بأول دراهم يوفرها (لعبة

مسرح) في غرناطة وراح يكتب منذ تلك الفترة نصوصه المسرحية حتى أصبح المسرح جزءا لا يتجزأ من حياته.

عاش في علاقة وثيقة مع الريف والحياة القروية الغنية بالتراث الأندلسي، مما جعل لذلك أثرا واضحا في أشعاره، وخاصة فيما يخص الأغاني الشعبية، وقد تعلم من الخدم الكبار الحكايات الشعبية والبالاد الشعبي.

درس في غرناطة حتى المرحلة الجامعية، ودخل جامعة غرناطة، إلا أنه لم يكمل دراسته أبدا لأنه لم يكن ذا ميل أكاديمي وإنما كان يشعر بسعادة أكثر حيث يكون في المقاهي متحدثا إلى الأصدقاء أو حين يكون في الريف مستطلعا أو في بساتين غرناطة مستكشفا الثقافات والتقاليد التي كونت الريف الأندلسي القديم، ومتعرفا على الغجر الذين أصبحوا من مستلهماته الفنية الرئيسة.

تعلم العزف على القيثار والبيانو ليترك القيثار بعد تعرفه إلى مانويل دي فايا الذي أضحى صديقا وأستاذا له، شجعه وأخذ بيده في جمع الأغاني الفلكلورية، وتوليفها موسيقيا.

قرأ الكثير من الأدب الكلاسيكي كالمسرحيات الإغريقية وشكسبير وابسن وفيكتور هيكو.. الخ وكذلك الكلاسيكيات الأسبانية مؤلفات من يسمّون جيل الـ (98) وكذلك الرومانسيين الأسبان والمعاصرين، وقد كان أصدقاؤه في أسبانيا رسامين وموسيقيين وشعراء.

نشر لوركا كتابه الأول (انطباعات ومناظر) عام (1918) في غرناطة وهو حصيلة سنوات عديدة حول أسبانيا قام بها مع مجموعة يرأسها أستاذه أستاذ الفن بجامعة غرناطة، ذهب في العام التالي إلى مدريد ليواصل دراسته إلا أنه لم يول ذلك اهتماما وقد قيض له أن يدخل بيت الطلبة، تلك المؤسسة ذات التراث الليبرالي العظيم، لقد آوى البيت عددا من الشعراء المعروفين أنطونيو ماشادو، وخوان رامون خنيث، وموري‍نوفيا، بدروسالييناس، رافائيل البيرتي، خورضه غيين.

تمتنت الصداقة بين لوركا وبين رئيس البيت الذي راح يساعده وييسر له سبل تطوير شخصيته، فراح يخرج مسرحيات ويكتب الأغاني الشعبية، ويلقي القصائد.

أقام في البيت لسنين دون أن يكمل دراسته، وإنما كان مهتما بالتواصل مع المثقفين الذين يأتون ليحاضروا في البيت، وكان مهتما بهذا الجانب الثقافي كثيرا ويحاول أن يطوّر شعره في هذا المجال جاهدا.

«لم يبد لوركا أي اهتمام بالتيارات المعاصرة إلا بعد توطد صداقته مع سلفادور دالي».

نشر ديوانه الأول «كتاب القصائد» عام (1921) ولم يلق حظا من الإقبال.

ومن المعروف عن لوركا أنه غير متحمس للنشر كثيرا لذلك لم يظهر ديوانه الثاني إلا في عام (1927) وكان ديوانه «الأغاني الغجرية» الذي صدر بعد عام من صدور ديوانه «أغاني»، نقلة في مسيرة لوركا الشعرية فقد «حقق الديوان نجاحا فوريا في أسبانيا والأقطار الناطقة بالأسبانية» ويتألف هذا الديوان من بالادات يدور أغلبها حول مواضيع غجرية مكتوبة بشكل الرومانث التقليدي «وتظهر سهولة الأغاني تمكن لوركا التقني ففي هذا الديوان نجد كامل عناصر شعر لوركا ماثلة، الإثارة الحسية، الميثولوجيا الغجرية كلها، حذر الموت،

الاستعارة الذكية لكن غير المبالغة.

وتابع بعدها مسيرة حياته القصيرة فسافر إلى نيويورك (1929) وكتب قصائد صدرت بعد موته (1940) تحت اسم «شاعر في نيويورك»، وفي ربيع (1930) دعي إلى هافانا ليلقي محاضرات حول الشعر، فمكث في كوبا حوالي الشهرين وبعد عودته إلى أسبانيا أقام في بيت أبيه الريفي قرب غرناطة، بحيث تقدم مسرحيته «زوجة الحذاء» (1930) في مدريد وفي العام التالي ظهر كتاب جديد هو «قصيدة الأغنية العميقة»، يعود فيه إلى فترة الأغاني الأولى ليكشف الحس الشعبي العميق ومع مجيء الجمهورية (1931) «رأى فرصة له للذهاب بالمسرح إلى الشعب فقدم إلى الحكومة مشروع مسرح متنقل يكون طلبة الجامعة ممثليه وقد نتج عن هذا فرقة «الجوسق» بحيث كان لوركا مديرها ومخرجها.

مثلت أولى مآسيه الشعرية «عرس الدم» عام (1933) بمدريد وبعد عودته إلى مدريد قدمت على مسرح مدريد مسرحيته «يرما» ثم أتم الثلاثية بمسرحيته «بيت برناردا البا» التي نشرت وقدمت بعد مقتله.

وكما يشير ج.ل.جيلي «إن منبع مسرح لوركا وشعره واحد، كان يؤمن بأن المسرح هو الشعر إنسانيا وخلال نشاطه المسرحي الملفت لم يهمل كتابة الشعر وإنما كان يهيء مجموعة هي «ديوان تاماريت» لكن مصرع صديقه مصارع الثيران جعله يكتب مرثية إلى اخناثيو سانشيزميخياس.

إن لوركا شاعر أدرك البوح الحقيقي الذي يتعمق في روح الإنسانية فيدخل في دمها كأنه أغنية الوجود والخلود.

وسوف أحاول أن أقف على بعض المظاهر في شعر لوركا من خلال هذا الكتاب معتمدة النص الشعري مرجعا وأساسا لتحليلاتي.

تمهيد

كما تقدم وكما قال ج.ل.جيلي: «إن لوركا يميل بطبعه إلى البساطة إلى الشعر الشعبي الذي تعمق في دراسته، ويميل إلى الموضوعات الأكثر التصاقا بحياة البشر دون أي تعقيد، انه يبسط المعقد فيبدو أكثر عمقا مما كان عليه، بحيث يبلغ في هذه الأشعار الغاية في صهر الشعبي والفني والتراث والحديث، وربما كان هذا سبب الإقبال على الكثير من أعماله، إذ ليس ثمة فاصل عند لوركا بين الحديث والتقليدي بل إن الموروث يتجدد بالجدة التي يتخذها سبيلا إلى الشعر».

وفي هذا الكتاب الذي بين أيدينا نستطيع أن نقرأ ملامح لوركا بمظاهرها المختلفة، نقرأ البساطة، نقرأ الأغنية الطفولية، الحذر من الموت، نقرأ الحوار المسرحي الذي يطغى على أسلوبية الشاعر، وهذا ليس غريبا لأن المسرح عند لوركا هو الجذوة المتقدة التي تلهب الشعر، ويمكن أن نقرأ أيضا تلك الهمسات السوريالية التي يحلق خلالها لوركا إلى ما بعد الكلام، ويدخل في تهويمات صوره التي تمتلك من البساطة ما يجعلها واضحة ولكنها في الحقيقة هي أعمق ما يمكن أن يتصورها القارئ.

فمن المظاهر الأولى التي تلفت الانتباه في هذه الأغاني حضور الطبيعة في مجمل الموضوعات الفرحة والحزينة الفلسفية والبسيطة. ولعل هذا عائد إلى أن لوركا كان يشعر بسعادة كبيرة حين يكون في الريف مستطلعا أو في بساتين

غرناطة مستكشفا الثقافات والتقاليد التي كونت الريف الأندلسي القديم، فتعلق بالطبيعة وتأملها، وتعلق بالتقاليد الشعبية، مما جعل للطبيعة حضورا واضحا في أشعاره، ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائده دون أن يكون للطبيعة حضور بشكل من الأشكال.

والطبيعة عنده تمثل تارة المنبع الأول للجمال والبراءة والبساطة خاصة عندما تنساب على ألسنة الأطفال وأغانيهم:

يا جدولا صافيا

يا منبعا هادئا

ولعل الطبيعة هي الظاهرة التي تتداخل مع جميع المظاهر التي يمكن ملاحظتها في شعر لوركا لذلك يمكن تلمسها عند الحديث عن تلك المظاهر كالحديث عن الموت أو الأصدقاء أو التأمل أو الأطفال كل ذلك يوضح ذلك التكوين الفطري للشاعر لوركا ويبين ذلك الحس الإبداعي الذي كان يقف عند الأشياء وقفة متأمل تختلف عن وقفة أي إنسان آخر.

الطفولة

في قصيدة «أغنية الساحة الصغيرة» وقف لوركا يحاور الأطفال، ويكشف عن براءتهم وتساؤلاتهم العميقة يلجيبهم بكل براءة أيضا في تلك الساحة التي تمثل عند الشاعر ساحة السلام والأمن وساحة للصفاء، وهذا الحوار هو بين:

الشاعر ـ المتنبيء، العراف

وبين

الأطفال ـ القادمين إلى المستقبل، المجهول

والحوار في هذه القصيدة يتخطى البساطة الظاهرة والتساؤلات على لسان الأطفال يتخطاها إلى العمق الإنساني، والعمق الوجودي، والبحث عن الطفولة، وعن عالم أجمل وأفضل، لذلك يتمثل في أجوبته صوت الحقيقة في فضائها المطلق الذي تنسجه خيوط الضباب:

رنين أجراس

ضائعة في الضباب ص23

وتسير القصيدة في خط تصاعدي لتصل إلى أكثر من بؤرة تنويرية تضيء فضاء الشاعر وآفاق معارفه ليصل بالنتيجة إلى أجوبة تشفي قلق الأطفال (ذاته الكامنة) الذين يتابعون اللازمة في أغنيتهم:

يا جدولا صافيا

يا منبعا هادئا

معبّرين عن الشاعر الذي يحمل بين يديه الصفاء ومنبع العطاء.

ولعل تساؤلات الطفولة تدخل المرء في الحيرة لأنها أسئلة تتوالد من بعضها وكأنها متوالية لا تنتهي لأن الأطفال يستنبطون من كل جواب سؤالا إلى ما لا نهاية، ويريدون معرفة كل شيء، لذلك فالشاعر عندما أدخل نفسه في هذه الدائرة كان يريد، أن يدخل في عمق طفولته، يريد أن يجيب عن نفسه، عن أسئلة أقلقته منذ الطفولة.

وعندما يأتيه السؤال عن سر هربه وتركه للساحة الصغيرة هذا الفضاء المكاني الذي يدور فيه الحوار هذه الساحة الماثلة في كينونة الشاعر والتي تضم أحلامه وطفولته، يأتي الجواب من ذهنية الطفولة ذاتها، انه يبحث عن:

سحرة وأميرات

ليأتي السؤال الأعمق الذي يدخل الشاعر في دوامته الحقيقية التي دخل فيها:

الأطفال: من دلّك نحو طريق الشعراء

أنا: نبع الأغنية القديمة

وجداولها

وبذلك يبدو توجه الشاعر الإبداعي الذي يتعمق في التراث والأغاني الشعبية، ولعله بهذا يشير إلى المنبع الشعري الذي استقى منه هذه الموهبة الشعرية، إنها الطبيعة التي كان مفتونا بسحرها والأدب الشعبي الذي يمثل عنده ذلك التراث الأندلسي القديم.

وبعد تساؤل الأطفال عن سبب مضيه بعيدا عن البحر والأرض ينبثق الجواب من نور الذات في نفسه، وتتسع ساحة الذات التي تملؤها الأضواء لتنشرها على فضاء أرحب تملؤه الأجراس / الصوت القوي الحر، ويملؤه العمل والسير إلى طريق أخرى، طريق الخلاص، طريق الحرية التي كانت تؤرق الشعراء الرومانسيين.

ومن خلال كلمة (أنأى) نلاحظ فكرة التحول إلى العالم الأرحب الأوسع، الأعظم، هربا من واقع معقد أليم، وكذلك يأتي بالجملة الأخيرة:

لأسأل المسيح الرب أن يعيد لي
روح طفولتي القديمة العذبة بالأساطير
يعيد لي قبعة الريش
وسيف الخشب ص25

العودة إلى الطفولة تمثل عنده الفطرة الحقيقية للإنسان، وكأنه يستلهم فكرة «إن لم تكونوا أطفالا لن تدخلوا ملكوت السماوات» التي جاءت في الكتاب المقدس على لسان السيد المسيح.

فالشاعر يدعو إلى العودة إلى الطفولة إلى الماضي إلى السلام إلى حيث السلام الأبيض الذي يدافع المرء فيه ببساطة عن حياة بسيطة ساذجة بريئة، وعن أشيائه الجميلة، انه يدعو للعودة إلى الطبيعة المحبة وأشيائها الفطرية والتخلص من عدوانية السلام العصري. متمثلا فكرة الرفض لواقع الحرب.

إن لوركا في هذه الأشعار يقلقه أكثر من أمر، تقلقه هذه الطفولة التي يحاول الإمساك بها لتعيده إلى حقيقته الضائعة في مجاهيل الواقع، وهو يعرف إن عالم الأطفال والطفولة عالم واسع وشاسع ومليء بالأسرار والغرائب والمفاجآت، وبذلك يوازي بين ذلك العالم وبين البحر:

كما ضعت بأفئدة الأطفال
ضيعت مرارا نفسي في البحر

ولعل الأجواء الرومانسية متوفرة بجدارة في هذه المجموعة من الأشعار فهو يناقش ويقف عند كل قضايا المدرسة الرومانسية التي كانت ثورة في الشعر وفي الحياة على الصعد كافة، وضمن هذا الإطار كانت صورة شفافة تتماهى بالطبيعة التي تشكل عنده الذخيرة التي لا تفقد، كان يريد أن تكون صورة مفهومة لقرائه ولم يكن يميل إلى التعقيد ولا إلى الغموض المبهم، وإنما كان يبسط الأمور حتى ليشعر القارئ لأشعاره انه باستطاعته أن يكتب مثلها إلا أن عظمة هذه الأشعار تكمن في العجز عن الإتيان بمثلها فور طي الكتاب بل تكمن في الحاجة الماسة إلى العودة إلى قراءتها مرة أخرى، بحيث تكمن عظمتها في هذه البساطة (السهل الممتنع) فالشاعر كأنه أدرك حقيقة الطفولة فإذا به يهيم بخيالاتها وتهويماتها التي لا تخطر على بال، والشاعر الذي يفهم ما الذي يريده الأطفال يكون قد أدرك قمة الإبداع لأن السر الذي يحمله عالم الطفولة سر مغرق بالغموض والبساطة، لذلك حاول الشاعر أن يبحث من خلال المحاورات في شعره عن هذا السر وعن السبيل لكشف النقاب عن خفاياه فإذا به يتحول إلى عرّاف

تتداخل معارفه بأسئلة البراءة ليحيط بالحاضر من خلال غوصه بالماضي واصلا آفاق المستقبل فيراه أمامه واضحا فيقرأ من كتابه ما يشاء أن يقرأ لأنه كما يقول:

جئت من الحب
من المنابع ص27

وهنا نلاحظ التركيز على صورة النبع التي تشكل عنده نبع الشعر، نبع البداية الكلمة التي يقولها ويبحث عنها فالأطفال يخاطبونه:

يا منبعا هادئا

هذه الجملة التي تشكل عنده اللازمة للقصيدة الأولى «أغنية الساحة الصغيرة» يريد أن يؤكد من خلالها على فطرة الشعر فيكررها خمس مرات موضحا ذلك في رده على الأطفال عندما يسألونه عن سر علاقته مع الشعر بحيث يكون جوابه أيضا بالنبع:

نبع الأغنية القديمة
وجداولها

وصورة النبع عنده تتجلى في الذات في الجسد فيمثل النبع عنده حنينا إلى البداية إلى عوالمه الأولى إلى فطرته وطبيعته الطفولية التي التصقت بالأرض وبعثت من الأرض ماء مستمرا، ففؤاده ينزف مثل النبع، وقلبه يرتاح قرب النبع البارد، بل يسقط في النبع البارد، وجنته حقل به نهر خفي ونبع صغير، حتى يكاد يسمع النبع من غرفته.

إن النبع عنده هذا الجريان هذا الاستمرار في العطاء في الكتابة في الغوص في البحث، في العودة إلى بساطة الطبيعة الصافية، إلى عمق الذات النقية، وهو بهذا التصوير للنبع وارتباطه بحياته واستمراريته بكل ما يمثل من خصب يحاول أن يقف في وجه الموت الذي يلاحقه دائما.

وسنحاول في الفقرة التالية أن نقف عند صورة الموت عند لوركا، لنرى هل استطاع أن يحدد رؤيا واحدة وواضحة للموت من خلال تصوير حسي لهذا المجهول الذي يهدم ملذات الحياة ويفاجئ الكائن على حين غفلة من أحلامه فإذا به يسقط تاركا كل شيء وراءه؟

فما الذي فعله لوركا بهذه التجربة وهو الذي واجهها مبكرا بل تنبأ بها لحياته بشكل فجائعي ومخيف؟

المراجع

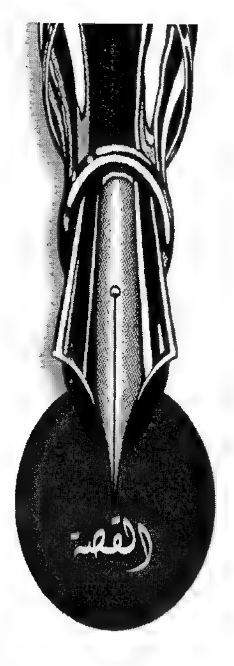
لوركا - الأغاني وما بعدها - ترجمة سعدي يوسف - تقديم ج.ل.جيلي - منشورات دار ابن رشد 1981.

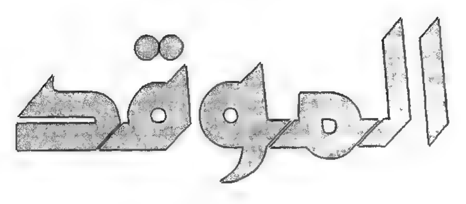
الهوامش

1 - اتجاهات الشعر العالمي المعاصر، عدد من المؤلفين، ترجمة عادل عامل منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1988 ص8

2 - المرجع السابق، ص8

3 - المرجع السابق، ص9


القصة



الموقد

وليد اري

كانت جدتي قد اشترت ثلاثة أحمال من الشيح، وكان واضحا من درجة انحنائها إلى الخلف أنها مسرورة بهذه الصفقة، إذ استغلت الريح الجليدية العاصفة التي بدأت قبيل الظهيرة لتقتنص باعة الشيح... كانوا مستعدين لإلقاء أحمالهم في ساحة القرية، والفرار ببغالهم، بدل الانتظار من أجل بيع أحمال بدت من أول النهار أنها كاسدة... إلى أن جاءت جدتي وساومتهم على سعر بخس.. وفوقه، أن يحملوا أحمال الشيح إلى صدر الدار، بدل إلقائها عند الباب.. وهكذا، ربما لأول مرة في التاريخ، وآخر مرة، دخلت ثلاثة بغال فسحة دارنا، فألقت أحمالها.. قبل أن تمضي، التفت أحد البغالين إلى جدتي، وسألها إن كان لديها قطعة جبن يضعها على رغيفه.. وقد أخرج الرغيف من صدره، وانتظر الجواب.. لكن الجدة، التي اقتنصت صفقة الشيح، لم يكن لديها استعداد لتقبل الالتفات حول الصفقة، ولذا قالت بلهجة قاطعة: العنزات في الجبل، والجبن عندي نفد!..

كانت بخيلة...

كنت أعرف أنها تحتفظ بقطرميز كبير من الجبن في (خرستانها)، يكفي، إذا استخدم مع خبز التنور، لإطعام مئة وأربعين بائع شيح... لكن الجدة التي تملك مئة وعشرين سنة من خبرات المماحكة، لم يعد لديها أي فسحة لأن تكون الخاسرة.. وشعارها في هذا: ما لقيصر لقيصر.. وما لله لله..

والآن، بعد صفقة الشيح، صار لدي مبرر لأن أترك غرفة أمي المترعة بالدفء، وآتي إلى غرفة الجدة.. ناهيك عن أن أمي، بعدما ولدت ابنها الثاني - أخي المتعب بتوقيتاته غير المتلائمة مع نوم الليل واستيقاظ النهار - لم تعد قادرة على مجاراة فترات صحوي المسائية... وجدتي، لأجل هذه المناسبة الفريدة تاريخيا، انتقت الشيحة الأكبر من الكومة المركونة إلى جانبها، ودستها فوق جمرات كادت تذوي في الموقد.. ثم استخدمت منفاخا خشبيا ذا مفاصل جلدية، راحت تحرك فكه الأعلى في محاولة منها لإحياء النار.. وقد نجحت بعدما حركت المنفاخ مئة وعشرين مرة، بعدد سني عمرها، فاشتعلت الشيحة،

وانبعث حالا دفء دخاني في المكان، أنعش عظام الجدة، وأضاءت النار كتفي الموقد الأبيضين، فصارا إلى لون برتقالي، وصار للساموك ظل متراقص خلفنا، وللجرة ظل آخر.. وبدا على مشهد الجدار عفريت مارد يرقص معه ابنه العفريت الصغير..

في الصيف الماضي قطفت جدتي من شجراتها، وكنت حاضرا القطاف.. عدلا وكيسا من الجوز.. وفي يوم القطاف ذاك أكلت من حبات الثمار ما يكفي لأن أصبح أقرع... وكنت بهذا أستغل تقاليد قطف الجوز، إذ يحق للقاطفين والمتواجدين أن يكسروا، ويأكلوا ما شاءت لهم أنفسهم.. إنما الخطيئة تكمن في أن تملأ جيوبك...

سألتني الجدة وهي تبتعد قليلا عن الحرارة الفائضة: كم جوزة أكلت؟..

- اثنتين..

وكنت قبل قليل قد ألقيت بقشور ثلاث جوزات في النار، واشتعلت القشور بأسرع مما كان بمستطاع الجدة، أو أنا، عدها..

- أكلت أربع.. قالت الجدة وهي تمد أربعة أصابع عجفاء أمام النار، وتدفع الجدار بظهرها، في محاولة عابثة منها لتوسيع المسافة التي تفصلها عن الموقد... وتابعت: أنت أيضا تعلمت الكذب من أمك!... وسكتت عن إتمام الجملة بعبارة: بعد أبيك..

كنت راغبا في تغيير دفة الحديث، لعلها تنسى أرقامها الحسابية، ولهذا تجنبت النظر إلى العدل المملوء حتى نهايته بحبات الجوز، وإلى كيس القلم الأحمر الساند له..

- ستي.. ستي.. اليوم تعلمنا العد للعشرة... أعد لك؟..

زمت شفتيها، ربما استياء من الرقم عشرة غير المرغوب لديها، وسألت بدهشة: وهل معلمكم يعرف العد للعشرة؟!..

- لا بد أنه يعرف.. وإلا لما علمنا..

وافقتني بعد تفكير: لا بد أنه يعرف كي يعد العفاريت من أمثالك..

- وأنت يا ستي تعرفين العد حتى التسعة...

رفعت رأسها، وحاولت فتح جفنيها إلى درجة أكبر: ولماذا تسعة يا ولد؟!..

- عندك تسع عنزات.. وتسع دجاجات.. وتسع ليرات ذهبية..

ابتعدت الجدة قليلا عن الحائط، وأحاطتني بنظراتها الغائمة: من قال لك هذا يا ولد؟!..

- أنت قلت!.. لديك تسع عنزات.. وهي ستبقى تسع عنزات لأن الراعي ابن حرام، والذئاب التي حوله تأكل كل الجدايا الجديدة.. أما الدجاجات فأنا أعدها..

لم تنطل عليها مناورتي للهروب.. وأمسكت بالملقط ونفضته أمام النار، وقالت: أقصد من أخبرك عن الليرات الذهبية؟..

لوحت يدي باحثا عن شيء غير محدد، محاولا تجنب الإجابة.. لكنها لم تكن مستعدة لترك معلوماتي الخطيرة دون تفسيرات.. وكان عليها أن تستفزني، إنما بصوت تمثيلي، فيه بعض الرجاء: لا تكن خبيثا.. لا بد أن أمك اخترعت قصة الليرات الذهبية..

- بل أبي!..

ردت بصوت مفعم بالهزيمة: أبوك زنديق أيضا.. ولهذا حبسوه في سجن الرمل... ليرات ذهبية؟.. ها!... يقولون إنهم ضبطوا معه منشورات تهاجم فرنسا، وتمجد الموسكوف.. ولهذا سجنوه.

ثم سحبت حبتي جوز من صدرها، وقذفتهما إلى حجري.. وقالت: صاروا ستة!..

وكنت لم أدخل مرحلة الجمع، ولهذا لم أهتم كثيرا بالرقم الذي ذكرته.

احترقت في الموقد كل تشعبات الشيحة، ولم يبق إلا الجذع الذي كان هرما حقا، وكان ما يزال يرسل لسانا قصيرا من اللهب.. وربما لتتجنب النفخ من جديد، راحت تلقم الموقد شيحات صغيرات، وهي آخر ما تبقى من الكومة.. وكنت أتعجب كيف أنها قادرة على الجلوس في مكانها أمام الموقد لنهارات وليال عديدة دون أن تفكر بالخروج لقضاء حاجة.. وعجبي الأكبر أن ليس لها فراش للنوم... كانت تغمض عينيها وهي جالسة إلى كتف الموقد للحظات، ثم تستيقظ لتتابع البحث في موضوع قديم، يحسب المرء أنها نسيته في إغماضتها القصيرة... ويبدو من تفسيراتي الآن أنها اكتسبت إرادة السهر من رغبتها في حراسة ثروتها من الجوز والليرات الذهبية...

شردت قليلا وهي تنظر إلى نهايات آخر شيحة ألقمتها النار لأجلي... ولحظتئذ ماء هرٌّ ولذا رسمت شبح ابتسامة تحت أخاديد وجهها وقالت: إنه هر دخل شباط فيه قبل الأوان.. بعض الهوارين يدخلها شباط في كانون الأول..

ونامت..

أو أني أحسست أنها نامت، إذ أسبلت جفنين ثقيلين فوق عينيها.. فأسقطت حبة جوز في جيبي.. وكسرت واحدة، ثم التهمتها بطريقة توحي أني أكلت عشر جوزات.

وكانت النار قد همدت.

قالت الجدة: يمكنك إحضار شيحة جديدة..

عرض مغر.

لكني تعلمت المساومة مع الجدة: والقرمية مع الشيحة؟!..

- القرمية لأيام الثلج.. أجابت:

ولم أتحرك من مكاني..

- إذا أوقدناها ستثلج.. قلت..

نهرتني، وهي نائمة: وهل حسن إذا أثلجت؟.. عندي تسع عنزات في الجبل... واحدة أو اثنتان سيميتهما الراعي من حسابي بحجة الثلج.. هيا انهض.. أم أنك تخاف من العتمة؟..

- الكبار أيضا يخافون من العتمة. أمي أيضا تخاف من العتمة..

- خذ الفانوس.. ولن تبقى هناك عتمة.. أم أنك تخاف من الليل؟..

حملت الفانوس، فأضافت: حسن أنك تخاف من العتمة، وليس من الليل... إنهم مجرد حمقى أولئك الذين يخافون من الليل..

خرجت تاركا الجدة تستضيء بأشلاء جذوع الشيح المتجمرة.. وعدت حاملا شيحتين في يدي اليمنى، والقرمية تحت إبطي.. في حين كان الفانوس ما يزال في يدي اليسرى.. وحالما ألقيت بالحطب أمام الجدة، مدت يدها ودفعت إحدى الشيحتين إلى الموقد.. ونفخت عليها بالمنفاخ الخشبي ذي المفاصل الجلدية، ففاض المكان بدخان كثيف، ودمعت عيناي... فكرت حينذاك بأني لم آت لأسهر مع الجدة حبا بسهراتها.. فهي، كما اعترفت ذات مرة، خبأت الحكايات التي كانت لديها في المدخنة في أول الصيف، ونسيتها هناك.. وحين جاء الشتاء وأشعلت النار في الموقد احترقت كلها..

أتيت لأكشف صدق أو كذب الحكاية التي تطلقها النسوة في الحارة، وخاصة

عجائزها، من أن لجدتي قرينا من الجن يسهر معها..
أمي تشهد بأنها سمعت جدتي تحادثه.. لكنها قالت إنها لم تسمع سوى صوت الجدة.. وأضافت بأنها رأته منتصبا أمام فراشها ليلة مولدي.
اشتعلت الشيحة.. فدفعت القرمية، وجعلتها تصطدم بركبة الجدة.. أبعدت ركبتها بحركة غريزية.. كان علي أن أستفزها من جديد..
- ستي.. يقولون إنك بخيلة..
- هذه أمك التي تقول..
- لا.. نساء.. الحارة... أم إبراهيم تقول إن عندك ثقابا يكفي لتحمية تنور.. ومع ذلك لا تشعلين إلا عود ثقاب واحد كل يوم..
- وماذا يقولون أيضا؟..
- يقولون إن جنيا يسهر معك كل ليلة..
- ليس جنيا... قالت الجدة وهي تدس الشيحة الثانية فوق آخر جمرات الشيحة المنتهية... إنه الشيخ الولي.. قريني وصديقي.. الشيخ عطية..
وأمسكت بيدها ملقط النار لتدفع الجمر المتشكل نحو بسطة الموقد الخارجية.. في حين ظلت الشيحة الأخيرة تشتعل..
- يأتي ليسهر معي.. نتسامر معا.. يحكي لي ما جرى وما سيجري..
- إذن هو يعرف متى سيخرج أبي من السجن..
- الشيخ الولي لا يشتغل بالسياسة.. وأبوك كمشوه وهو يوزع منشورات..
- ما دخل المنشورات في السياسة؟!.. إذا كان صاحبك لا يحب المنشورات فهذه مسألة أخرى..
- اسمع يا ولد.. السياسة كانت في المنشورات..
ويبدو أنها فطنت إلى أن السجين ابنها، ولهذا نظرت إلي بعينين مذنبتين: لا بد أنه يعرف، لكنه لم يقل لي..
ثم سألتني بعد أن أبعدت نظراتها إلى صدر الموقد: هل رأيت فرنسيا في قريتنا؟..
ولم أكن قد رأيت فرنسيا..
- إذن لماذا يطالب أبوك بخروج الفرنسيين ودخول الموسكوف إلى قريتنا بدلا عنهم؟!..
داخلني الملل لأني لم أفهم ما تقصده الجدة.. ولا أن الموسكوف أشرار يشبهون (أبو) عزّو المش الذي رفض شراء جوزات جدتي نقدا، وعرض عليها مبادلة عدل الجوز بدجاجة بياضة.. والكيس - قلم أحمر - بديك.. وقلت لجدتي: لم يأت الشيخ الولي...
ردت: سيأتي عندما تنطفئ النار في الموقد... الشيخ عطية لا يحب النار ولا أهلها...
- إذا أطفأناها ستبرد أنت..
- وأنت..
- أنا معتادة..
- لنشعل القرمية..
- القرمية للثلج..
- لكنها تثلج الآن..
وكانت ندف الثلج تتساقط من سقف الغرفة، وتغطي كل شيء.. وقد استمرت هذه

الحالة طويلا بحيث أن تفاصيل وجه الجدة اختفت تحت طبقة بيضاء، والفراغات التي بين أصابعها انطمرت تماما.. وأما النار في الموقد فقد خمدت، ولم يعد ثمة غير الرماد الذي استحال هو الآخر إلى لون أبيض..

- ستي.. ستي.. رفعت صوتي كي تسمعني.. وكان واضحا من ردها بحركة متثاقلة من جفنيها أني قطعت عليها شريط ذكريات مئة عشرين سنة.. وأظن أن هذا الشريط انقطع عند السنة الخامسة والثمانين.. وهي السنة التي شنق فيها العثمانيون جدي بسبب فراره من السفربرلك..

تابعت: لم يبق نار في الموقد

كررت: لم يبق نار..

ولعلها لم تلحظ أن الغرفة امتلأت بالثلج.. أو هي ذاتها تحولت إلى كتلة من الثلج.. وكنت أعجب لماذا تنفض نفسها لتسقط عنها هذا الركام..

وبدا واضحا بعد رفضها إشعال القرمية، وخمود النار، أنها توحي لي بالانصراف.. وإذ تجاهلت رغبتها، قطعت ذكرياتها عند السنة التسعين.. وهي السنة التي تعرفت فيها إلى الشيخ الولي، وصادقته، وقالت: هيا... امض إلى فراش أمك..

نهضت منتظرا أن تنهض لتضيء لي الطريق من غرفتها إلى غرفة أمي.. لكنها لم تفعل.. وأمرتني: خذ الفانوس معك... ثم أضافت: اتركه على عتبة غرفتكم.. ولا تنس أن تنفخ عليه لينطفىء..

حملت الفانوس، وحين وصلت إلى الباب، كان من الضروري أن أتكئ على العدل المليء بالجوز، كيما أتمكن من رفع المزلاج الخشبي.. وعند ذاك فاجأتني الجدة بطلب غريب: خذ اثنتين..

وحين فردت أصابعي فوق الجوز، أضافت: اثنتين فقط!..

ولم تكن تنظر إلي، بل إلى العتمة التي غمرت الموقد.

وضعت الفانوس على عتبة غرفتنا، وانحنيت كي أنفخ فيه.. لحظتئذ بكى أخي الرضيع، فأيقنت أن أمي ستستيقظ للتو.. وخطر لي أن أمضي، فأفتح باب الدار.. لكنني وجدته مفتوحا..

خطوت نحو الحدود الفاصلة بين الدار والزقاق.. وقفت تماما تحت قنطرة الباب.. ونظرت عبر العتمة..

كان ثمة شيخ جليل مكلل ببياض ثلجي ينتظر أن أذهب للنوم كي يدخل..



• نجم والي

حكاية لا تنتهي

تمرين انتماء للكاريبي

ودخلت ماكوندو. كانت العشرة أيام الأخيرة من مارس، وفوق الأراضي الممتدة عند أطراف المدينة أزهرت أوائل ثمار الخشخاش الحمراء. كان الصيف قد اقترب زاحفا. ارتفعت الشمس عالية جدا في سمت السماء، تغلغلت وسط الأزقة الصغيرة، الضيقة التي لم يزد عرضها على طول بغل، وسارت متهادية بين البنايات ذات الطوابق الخمسة التي تشكل حي كاتدرائية سانتا ماريا ديل المار، في قلب المدينة القديمة، الواقعة ليست بعيداً عن داخل اليابسة من جهة الساحل.

كانت بعض البنايات هنا ذات مرة عبارة عن قصور: جميعها لها حيطان سميكة وسلالم تالفة لقدمها. مثل شعر منثور فوق أرض صالون حلاقة، تنتشر زبالة بقاية يوم روتيني من الحياة على الأرض، الحياة التي تجري بإيقاع هادىء مثل تلك الأيام، أيام ابتداء العالم. مداخل البيوت القديمة مزودة بأبواب حديدية ضخمة ملطخة دائما بأنواع الكرافيتي.

نساء كبار في السن ينزلن مدرجات الشارع، إلى الأسفل من أجل الهذر مع الجارات أو الباعة وشراء رأس واحد أو رأسين من البصل. اللواتي في أواسط

العمر يتشاجرن ويلبسن في النهار غالبا بدلة الجوكينغ. بينما تسمح الشابات بالتنورات الصغيرة لمعاصم أيديهن بالطيران، يدرن الإصبع في الهواء معبرات عن حقهن المطلق بالرفض والشتيمة. بعد الظهر هناك فقط حفنة من الرجال، باستثناء جلوس هذا أو ذاك بعض الأحيان في إحدى الحانات أو تمايل زوج كبير السن مع زوجته متأبطا ذراعها تحت الشمس في الطريق إلى البنك. إحدى الحمامات تنام على خشبة شباك، المنقار ممتد إلى الذيل، الرأس على الخشبة.

في كل شارع تتدلى من فوق الشبابيك إلى الأسفل الملابس تحت السماء الزرقاء. استند على الدرابزين الحديدية للبالكون الصغير وخذ أية قطعة جفت! عندما تنشر الجارة عند الجهة المقابلة من الشارع قميصا غسلته، فمن الممكن أن يمس ذراع القميص المنشور طرف قماش مخدتك، وبرقة، وفيما تدخل مناخيرك وأنت في نصف إغفاءة تلوك أطراف سيجارة «أومبرة» الكوبية بين شفتيك، رائحة الملابس المغسولة، كرائحة جلد واحدة خرجت للتو من الحمام. حينها ينتهي الصيف، وتنتقل روحك مع حركة المروحة المنضدية الدائرة؛ أنين عودة يأتي من البعيد، ومع غرامفون العم أنتونيو وأنغام التانغو «وداعا تيريزا»، وصوت كونجا بيكير وأغنيتها «عاشق أبريل ومايو». كم كانت تحبها،، مع كل تلك الأصوات المختلطة عند صحن البيت، تطير إلى عوالم أخرى، تدور كل سواحل الكاريبي، وتكون الـ «لاهافانا» أقرب من جلدك إليك، بل تتجول في أسواق ماكوندو. لا تفتح عينيك. احتفظ بحلمك، بعرس الملابس تلك، بعرس الخشخاش، بعرس الحياة، ولا تفكر بما يكمن لك خلف الدرابزين، وبعيدا عن حبل الغسيل والجارة، حيث تطير مع الملابس المعلقة حكاياتها التي كانت ترويها لك عن ماكوندو.

أتمايل على طول شارع الكارير دي خاومة جيرالت، بينما أتذكر أشياء كثيرة، وبشكل خاص صوتها، هي التي لم تمل من رواية الحكاية تلو الحكاية عن ماكوندو. كانت تحكي وتحكي عن ماكوندو.

عندما يأتي الصيف، في النهارات التي تنزل النار فيها من السماء. El cae Fuego النار الساقطة .، حيث تنطرح بعدها أنت فوق الفراش، البيجاما والفانيلا القطنية البيضاء، فحتى أكثر الشراشف خفة تصبح غير محتملة هنا. في أيام القيظ يصبح كل شيء مثل تمثال من حجر واحدة، (هل نسيت صيف البصرة؟)، كل شيء ملتصق مع بعض. الحيطان، الحديد، الهواء في الممرات، الدرابزينات الحديدية، الطاولة مع الملابس فوقها، الحمام، حتى الماء في الأنابيب. الإمكانية الوحيدة لنسيان الحرارة هي السيستا. نوم القيلولة. والنوم مع من تحب وإلا أفضل كل شيء تحريك الهواء بعض الشيء بالمطواية: الهوءا سيبرد الأذنين على الأقل، ويمتزج مع صوتها، هي التي تحكي وتحكي لك عن ماكوندو..

في أيام سقوط النار تفكر بحياتك، برحلاتك، بكل ما حصل وما سيحصل، بأصدقائك القدامى هناك، بالنساء اللواتي عرفت واللواتي ستعرف. بأصدقائك، بأصدقائها الذين كانوا هنا، المحظوظين والبائسين بنفس الوقت، الذين يعيشون الآن بعيدا عن هذا الميناء: رومان، الذي يدرس الألكترونيك، في مدينة بيرغن النرويجية، حيث تمطر 363 يوما في السنة، إيزابيل التي تشتغل في باريس، وغوستافو الذي يدرس الأدب الألماني في هامبورغ. حيث يكونون دائما، منذ زمن طويل ما عدت تعرف عنهم

الكثير، ترى هل يعرفون أنك هنا مرة أخرى؟ ترى هل يعرفون ما حدث لها؟ تحاول التذكر فتفاجيء نفسك كيف أنك تنظر إلى عقرب الساعة، كما لو كان محررا! بعد منتصف الليل تهبط الحمى قليلا. خلال سقوط النار تكون الشوارع مليئة بالأحلام، آه لو كنت فوق جزيرة بعيدة الآن، معها، لتحكي لك وهي تنشر الملابس، تحكي وتحكي عن ماكوندو، فيما وضعت عند أطراف شعرها زهرة الخشخاش التي أهديتها إليها للتو.

وصلت شارع كارير فيران وانعطفت يسارا باتجاه ميرا فلوريس. على الأشجار تفتحت أول الأوراق الخضراء. إنها أشجار الدلب التي تحيط الممر الكبير المفتوح على الأفق. تبدأ عند بلازا كاتالانيا حتى أعمدة كولومبس التي تطل على البحر. من البعيد، في وسط الساحة الكبيرة يلفت نظري شيء غير عادي. رجل يقف فوق سلم. على أية حال يطل على شيء أو على أحد برأس أو برأسين، أطول من كل أولئك الذين يسيرون مسرعين باتجاه البحر أو قادمين منه.

عندما أصبحت أكثر قربا، اكتشفت بأن الشيء المرتفع بصورة تفوق العادة هو فزاعة طيور، غرسها أحدهم فوق صندوق مقلوب. الفزاعة ـ El Espantapajaros ـ تنظر في الاتجاه الآخر، وها أنا أرى غطاء فقط مثل برنص معلق من طابق عال مستقيم، يجسّد الكتفين، رأس بشعر من القش وقبعة. فوق القبعة سكنت حمامة. الحمامة تحيرني لأنها هادئة بصورة غير عادية. الطيور ـ لا تهدأ عندما لا تكون هنا. كل شيء فيها يضطرب، نبضها، إيقاع مشيتها، وتكتسب ضحكتها أسى شفيفا لا يعرفه إلا المنفيون، حينها تقول لي ضع رأسك حيث قلبي. اسمع ضرباته. تك، تك. محرار يقيس سقوط النار، نارها وناري، وتبدأ تحكي وتحكي عن ماكوندو، عن ميرا فلوريس حيث أقف الآن.

الآن أنا أكثر قربا من الفزاعة، بحيث أرى الحمامة وأعرف أنها ليست حية. إنها مجرد طير محشو يقرفص فوق الفزاعة. أرى رجلا بنظارة وبباروكة من القش. عيناه تبحلق ثابتة إلى الأمام. لا رمش يرتعش ولا عصب. الذراعان معقوفان أمام صدره مثل جثة في تابوت. ربما يكون طالبا في سنته الأخيرة أو سائحا عابرا يزور هو الآخر واحدة تحكي وتحكي له ماكوندو.

متى رأيت ذلك للمرة الأخيرة في تابوت؟ كم سنة مرت على ذلك، سنتان، ثلاثة، أربعة، خمس، ست، سبع، ثماني، تسع، عشر، إحدى عشرة، اثنتا عشرة؟ ثلاث عشرة، أربع عشرة، خمس عشرة، ست عشرة، كف عن ذلك فأنت لم تغادر البلاد إلا قبل ستة عشر عاما. بل متى أعلنت حبك لهذه الأراضي البعيدة، للكاريبي، لقرطاجة الهنديات، لها، هي التي كانت تحكي وتحكي لك عن ماكوندو؟

لم يكن الرجل شاحبا، كان بسمرة محترقة، والخطوط فوق وجهه ممكن معاينتها، أكثر من تلك التي يتركها حفارو القبور على وجوه الأموات. عيناه مفتوحتان وهو يبحلق من فوق امتداد ميرا فلوريس كلها، بعيدا باتجاه البحر، البحر الذي كانت تحبه بجنون. تحكي وتحكي عن البحر، عن بحر ماكوندو.

عندما تقف لحظات عند جثة ملقاة في تابوت يتكون عنك الانطباع، بأن فم الجثة الراقدة يتحرك بسلام، ربما هناك جملة، وصية أو إشارة، لعنة غضب وفرحة لم تُقال، ربما ترى ضحكة تتفتح مثل زهرة خشخاش بعض الأحيان. الانطباع لا يوقظ عندك أي أمل، إنه ليس غير تذكر أن الملقى أمامك لم يبتعد بمسافة كافية بعد. ما رأيته عندها، لم

يكن فمها، إنما رموش عينيها. عندما تضحك كانت تغلقهما ببطء ثم تفتحهما مع انفتاح شفتيها، مع ضربات قلبها وحركة ذراعيها التي قد تضربك على الصدر ضربة خفيفة بعض الأحيان وتقول، انظر إلى البحر، بحر قلبي، بحر ماكوندو، ثم تحكي لك وتحكي عن بحر قلبها، عنك، أنت جزيرة وسط بحرها، بحر ماكاندو.

أقف هناك وأرى الفزاعة والدقائق تمضي... خمس، عشر... لا عضلة تتحرك. أنفاس ريح تأتي من البحر، تحرك شعرات القش الطويلة فوق الكتف الأيسر. هل يعرف أنني كنت أراقبه منذ زمن طويل. أسأل نفسي. هل لم تعرف ذلك. كانت قريبة جدا، بالرغم من ذلك لم تعرف، بل لم تعرف أنني أسمع همسها، في الليل وهي تحكي وتحكي عن أشجار الموز ونخيل جوز الهند وماكوندو.

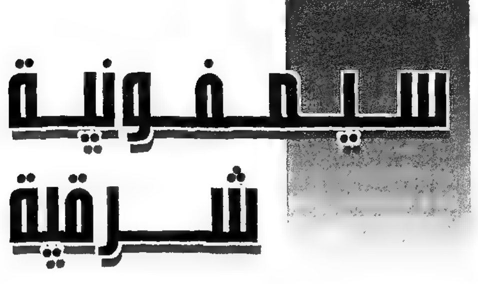
صبي صغير يمر تتبعه أمه، يأتي من الساحة الكبيرة راكضا باتجاهنا. أمام الصندوق المقلوب وضعت الفزاعة صحنا بلاستيكيا أمر لرمي النقود فيه. الصبي يبقى واقفا للحظة، ثم يرمي في الصحن قطعة من النقود. ترفع الفزاعة ببطء اليد اليسرى كإشارة للشكر، ينحني الرأس درجة واحدة ويبتسم للطفل. احتفال إشارة اليد يذكرني بلوحة ما رأيتها، تصور الانبعاث: أربعة جنود ينامون عند القبر، والمسيح يرفع اليد اليسرى من أجل المباركة، وهو يهم بالوقوف. ربما وقفت حينها قريبا منها. اليد اليسرى مرفوعة أيضا، لكنها لم ترني. تنام على حكاياتها. بعد أن تحكي وتحكي عن ماكوندو.

الآن يتظاهر بالموت مرة أخرى. الدقائق التي يكون فيها الوقوف ساكنا هي الأصعب تحملا، هكذا أعتقد، يجب أن تكون الدقائق التي تعيشها منذ الأبد هي الأكثر لوعة من كل الحياة التي عاشتها. مثل هذا الذي يقف أمامي بلا حراك الآن. بعد أن تحرك للتو. يعجبني جدا. كانت تقول. السفر إلى أحد الجزر، ولكنها لم تفعل ذلك أبدا، ماتت في مدينة بعيدة، ورمادها جلب إلى هنا. ليحكي ويحكي عن ماكوندو.

انقضت أيام على وجودي هنا. صوت تانغو يقترب من سمعي: «وداعا تيريزا.. هكذا افتقدتك... دائرا حول العالم.. أغني التانغو... في بلاد أختارها، حيث أستطيع أن أكون أنا... بلاد تساعدني على الحياة... بلاد لا أفقد قدرتي فيها على الضحك... بلاد أتعلم الفرح فيها يوميا.. أي بلاد ستكون؟.... وداعا تيريزا.. دائما أعود إلى الجنوب.. مثلما يعود الحب.. أعود مع ورمي، مع حبي.. تيريزا، افتحي قلبك.. أنا قادم إلى البيت؟».

لم تكن هناك. كان هناك فقط: كاتدرائية سانتا ماريا ديل المار، ميرا فلوريس، أشجار الدلب، الشوارع المشجرة العريضة، الأزقة الضيقة. السلالم التالفة، السطوح العالية، الملابس المنشورة على الحبال، قميص الجارة الذي لم يجف بعد، غرامافون العم أنتونيو، أنين العود، أنغام التانغو الأرجنتيني، صوت كونجا بيكير «عاشق أبريل ومايو»، النوافذ المفتوحة على صحن البيت، النوافذ المفتوحة على البحر، قوارب الصيادين، أمواج البحر، رائحة واحدة خرجت للتو من الحمام، نجوم النهار، أزهار الخشخاش.. و... أصوات أخرى تزورني عند القيلولة، تحكي وتحكي لي عنها، وعن ماكوندو، ماكوندو.. حكاية لا تنتهي.

كارتيخينا دي لاس إندياس 1996



سيمفونية شرقية

• عبد الرحمن حلاق

من الرست إلى الصبا إلى البيات... أريد أن أترجم الابتسامة إلى موسيقا، والضحكة إلى إيقاع.

أريد أن أرسم (بالجواب والقرار) ملامح البراءة والحب، وأنوّت هذا القوام الرائع على تضاريس السلم الموسيقي، عليّ أن أرسم سمفوية شرقية اسمها عفاف.

وكما تحنو الأم على رضيعها ضم عوده إلى صدره، وأمسك ريشته وراح يداعب طفله، تحسست الأوتار الحلمة فبدأت تدندن.

انزويت جانبا ورحت أستمع بشغف شديد، علني أستشف صورة عفاف هذه مما أسمع محفزا جل قواي لأتبين ملامح وجهه، كانت عيناه تأتلقان تحت ضوئنا الشاحب.

تهادت الموسيقا ناعمة كخفق القلب، قلت في سري: سيحدثني الآن عن قلبه.

ـ أمسك قلبي بعودي، سأربطه بهذه الأوتار، عله يضيف لحنا جديدا أو نغمة. منذ زمن بعيد بعيد تعلم مرة أن يحب، وتعلم وقتها لغة الطيور، كان يحلو له كثيرا القفز بين دوالي العنب في الكروم الغافية بين أراضي الزيتون، حيث المدى يمتد من أفق إلى أفق، ومن دالية إلى زيتونة، كان صغيرا وكان فرحا بهذا المدى. كان يفرد جناحيه سابحا كموجة حب في وجه عاشقة صغيرة.

في حلب لم تعد السماء له، أحنى رأسه لضربات القدر فانزوى في هذه الغرفة الصغيرة. نتف الفقر قوادمه، فما عاد قادرا على الطيران، سنوات من العزلة حتى خلته غير قادر على الحب مرة أخرى. وعلى إيقاع رتيب وصاخب قليلا كان وقع الأقدام يصرخ فيَّ أن أتنبه... التفتُّ، جديلة ثخينة تتقافز على ناهد ممتلئ... تُقاطر عينيها ألقا وثقة... انتفض عصفور من الصدر وطار... تلعثمت أوتار العود قليلا، ثم راح يغرد من جديد...

يا فجر لما تطل
ملون بلون الفل
صحي عيون الناس
محبوبي قبل الكل

تفتحت عيون الناس، وكان العصفور يتشبث بالجديلة. لم تكن تروق لي هذه النظرات، كانت عيونا حمراء أهدابها مخالب، وكان صوت العود يتحشرج، تحاصرني العيون:

- عفاف ليست من الجماعة...
- لكنها جميلة... وأحبها...
- سيضيع مستقبلك باللهاث خلفها...
- لكن صوتها عذب وستثريني...
- سامحناك بالموسيقا لتروح عن نفسك قليلا فأنت لست لك...
- ستدفعني إلى الأمام...
- ستهدر وقتك وتعلمك الخمول في الفراش.
- لا ستغسلني بحبها وتعطرني بموسيقاها... عندما أراها أنسى حتى فقري ومتاعبي...

تطاولت من العيون المخالب:

- ستدمرك، نحن أوعى منك بهذا.

صرخت الأوتار بحدة... تسارع في النبض الإيقاع.

- أحبها.

علت الأصوات في «الجواب»... ستدمرك... في «القرار»... لا ستطهرني.

تطاول ظل حجب الضوء الخافت... شحب وجه أمجد.. ضاع منه الألق. عصفور صغير يضرب قفص الصدر بجناحيه... يحاوطه الذعر ومخالب القطط السوداء يصرخ... لا... يشتد المواء... أنت لنا... تتطاول الأوتار السفلى تصرخ في وجهه ستقضي عليك. تتشنج ريشة في الأصابع، يصرخ لا... لا.

ويسود الصمت فجأة، يهدأ المكان، يشحب الضوء أكثر... تتقطع أوصال العود، يقذف به جانبا، يتمدد كيفما اتفق... خلد إلى حالة من الاسترخاء.

صرخ:

آه من هذا العهر... آه من هذا العهر.

الجماعة تطاردني متى كان الحب عائقا؟ أيها الأوغاد... يجلس عاصم أمامي يتطاول وجهه يمنة ويسره. تجحظ عيناه وتغور وهو يحدثني عن مستقبل لا أملكه.

- ارتأت الجماعة أن تدوس على قلبك. وارتأينا وبعد خلاصك من ترتيب مشروعنا الخاص، يمكن اللجماعة أن تزوجك وبدعم من الجميع، تدلت عيناه إلى أسفل وهو يبحر باقتناص المفردات الرصينة، يقززني حديثه كما يقززني عريه وقذارة مخالبه، يتنحنح بجانبه عبد الله بأنيابه المهاجرة خارج الشفاه شارحا دور المرأة في تثبيط الفاعلية الثورية ضمن هذه المرحلة... أتقيأ في وجهه.. تؤلمني كثيرا معدتي، أقبض عليها بكلتا يدي مخافة انفجار البطن.. أقاوم كل هذا القرف.. أبصق في وجوههم، تحاصرني

المخالب، تختنق في صدري الكلمات... تطل ابتسامة في أفق القلب أصرخ... يشتد الحصار.. أصرخ، تتطاول أفعى إلى صدري.. تكبر الابتسامة تهفهف على جروحي فراشة، تلعق مكان اللدغ... تحتبس في الصدر الأنفاس، أصرخ... تجاوبني المخالب.

- ستلفظك الجماعة.

- أغبياء أنتم.

- ستدمرك.

- ستثريني.

تعاود الفراشة مسح الجروح، أتناول العود... سأغني.

يضع أوتارا جديدة، يدور بالمفاتيح يمنة ويسرة.. يبتسم، يعاود الصفاء أساريره تأتلق العيون.. تبدأ موجات ناعمة من الموسيقا بمداعبة شواطئ الأذن. تتكاثر الفراشات على الروح.. يداعبني نسيم أجنحتها.

تقودني عفاف من يدي كطفل فرح بأمه.. أركض.. تركض، تداعبنا أغصان الزيتون، عفاف تغني.. يحتضننا ظل زيتونة.. يستريح هذا الرأس المثقل بالوجع في الحضن... تندس الأنامل في الشعر... ويسترخي القلب يتشرب ماء يديها. فيزول سحر التحجر.. يعود عصفورا يرفرف باحثا عن انفلات جديد.

يغيب أمجد بموسيقاه، تتراقص الأوتار ويتناوب الإيقاع على دف العود، يراقص موجا بدأ بالتلاطم يعلو... يصفق أبواب الصدر ويلطم خدود هذا الصخر الأزلي، تزحف في الأفق سحابات سود... تصفع الريشة الأوتار... يصرخ في الوجه موجٌ:

راعي بكي ومنجيرتو متلو

بكيت تا يتسلى

شوقولكن عالسكت قالتلو

وشو قولكن قلا

خليك حدي تا يروق الجو

ورندح وسمعني

ولمن بيطلعلك يا راعي

الضو تبقى تودعني

تنقبض أسارير الوجه ثانية، وتفقد العيون الألق، ما عادت سيمفونية عفاف هذه تروق لي، بت أخاف على أمجد وغدت الأوتار أكثر نزقا.

- أيها المسافر وحيدا ما الذي أنت فيه؟

- آه.. آه.. أيها الراقدون في علب السردين.

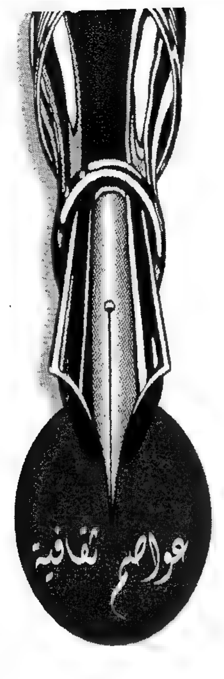
ومع الآه الثالثة كان العود يصرخ صرخته الأخيرة.

- غادرت عفاف حقول الزيتون وبقيت وحدي.. خواء هذا البحر.. تطاولت زعانف حيتانه إليها... رموها في سحابات بحورهم السوداء، وحدها صخور الشاطىء كانت الشاهد وأوتار العود المتقطعة.

نظر أمجد أشلاء أوتاره ضحك قليلا ثم التفت إلي قائلا:

- لا بد للحلم من نهاية فالليل قصير.

1998/10/27



■ المغرب	صدوق نورالدين
■ دمشق	علي الكردي

الملتقى العالمي للشعر:

● نظم «بيت الشــعــر» بمدينة الدار البيضاء، مطلع الموسم الثقافي الجديد، الملتقى العالمي للشعر، والذي حضره شعراء من مختلف بقاع العالم، بالطبع إضافة للشعراء العرب والمغاربة، ونذكر من هؤلاء: محمود درويش، سعدي يوسف وأدونيس، ثم محمد السرغيني وعبدالكريم الطبال وغير هؤلاء..

إن الهدف من هذا اللقاء العالمي، تمتين

أنشطة وإصدارات



خاص بـ«البيان»:
صدوق نور الدين

جسور الثقافة والمعرفة لدى مختلف بقاع العالم، مع إرساء قوة حضور الشعر كجنس أدبي في دائرة المنافسة وفن الرواية، الذي يعتبره البعض في الوقت الراهن الأقدر على ترجمة المشاعر والإحساسات، والإحاطة بمختلف التناقضات الاجتماعية والسياسية..

وقد واكبت التظاهرة أنشطة موازية نذكر منها ندوة عن «الشاعر في زماننا»، بالإضافة إلى معرضين تشكيليين هامين:

1ـ معرض ديوان الشعر المغربي الحديث، وهو فني تاريخي.. (بفضاء الواسطي).

2ـ معرض الشعراء العرب الحديثين (بفضاء بصمات).

ولقد أقام المعرض الأول الفنانان «شفيق الزكاري» و«نور الدين فاتحي».. أما الثاني فوقّعه الفنان «أحمد جاريد»..

وبذات المناسبة، تحقق حفل توقيع

إصدار يرتبط بالشعر المغربي المعاصر، أشرف عليه كل من الشاعرين: صلاح بوسريف عن القسم العربي، ومصطفى النيسابوري عن الفرنسي، دون أن تفوتنا الإشارة إلى تجارب شعرية كتبها أصحابها بلغات أخرى كالإنجليزية والأمازيغية..

المعرض الدولي للكتاب:

● يمكن القول إن الدورة السابعة للمعرض الدولي للكتاب التي عقدت بالدار البيضاء، إلى غاية منتصف نوفمبر الماضي، جاءت طموحاتها النظرية أكثر من واقعها الفعلي، لذلك يحق اعتبارها الطبعة الأضعف ضمن نظام الدورات المرتبط بالكتاب عرضا ونشرا.. فمن ناحية تزامن انعقاد هذه الدورة ومعرض الشارقة بالإمارات العربية المتحدة، مما جعل معظم دور النشر تختار الأخير عوض معرض الدار البيضاء.. ومن ناحية ثانية فإن أي معرض يجدر أن يمثل الناشرين أصلا لا المكتبات، وهو حال معرض الدار البيضاء، حيث قلة دور النشر، في مقابل هيمنة المكتبيين الذين يعرضون كتبا تقادمت على رفوفهم، وهو ما يفضي بنا إلى الملاحظة الثالثة، حيث إن المعرض يجدر أن يختص بالإصدار الجديد، ولو على مدى السنتين، بينما الحال في معرض الدار البيضاء، أن البعض يقدم عناوين قديمة وبكميات كبيرة، علما بأن الكمية الأصل تتحدد في خمسين نسخة من العنوان الواحد لا غير.. وهو ما يؤدي ليس إلى حماية سوق الكتاب بالمغرب، وإنما توفير بضاعة كثيرة وبأثمان متفاوتة، وعلى مدى عشر سنوات قادمة.. ولكأن المعرض في هذه الحالة يؤدي وظيفة سلبية لا تنويرية معرفية.. وقد كان حضور الكويت الشقيقة، ممثلا في رواق ضخم تضمن سلسلة «عالم المعرفة» بمختلف أعدادها الصادرة حديثا، إلى جانب الصحف والمجلات المتعددة الصادرة بالكويت، وكان الأولى عرض أعداد مجلة «البيان» على السواء.. وقد عرف الرواق زيارات متعددة، كما أشاد بعض زواره بالدور المعرفي الذي تنهض به دولة الكويت..

وقد عبر «وليد خالد» ممثل المجلس الوطني للكويت في المعرض، للنشرة التي كانت تصدر تباعا تحت عنوان «الكتاب» بما يلي:

«نحن نشارك لأول مرة كمجلس وطني.. لكن دولة الكويت سبق لها المشاركة.. ولأننا نسجل مشاركتنا الإيجابية، ونقصد بها أننا نأتي بمطبوعاتنا، ونبيعها بمبلغ رمزي، وهدفنا هو الوصول إلى القارىء.

ومشاركتنا تنقسم إلى نوعين:

هناك نوع من الكتب أتينا بها للعرض فقط من مؤسسة التقدم العلمي، ومركز دراسات البحوث الكويتية، ثم هناك دوريات، كمجلة العربي وكتاب العربي، ونماذج من الصحف اليومية.. أما بالنسبة للمشاركة الإيجابية فتتلخص في التواصل مع الجمهور..».

إصدارات:

● صدر للشاعر «إدريس الملياني» ديوان شعري جديد اختار له كعنوان «زهرة الثلج».. وهو يأتي في أعقاب دواوينه: «أشعار للناس الطيبين» (مشترك/ 1967)، «في مدار الشمس رغم النفي» (1974)، و«في ضيافة الحريق» (1994)..

يتألف الديوان الجديد من مجموعة من

القصائد، وتستوحي مفاتيح القول فيها من أجواء «موسكو» في أعقاب زيارة الشاعر لها.. يقول في نص «زهرة الثلج»:

«سلمت يداك
تفتحان
وتفتحان لنا الطريق
إلى زهور
أينعت في الثلج
في قمم الحداثة
كالحريق
شبت وشابت
حكمةً
كالزهر في الغصن الرطيب..» (ص/٩)

● بعد روايته المشتركة والقاص «إدريس الصغير»، صدر للروائي والقاص «عبدالحميد الغرباوي» رواية جديدة حملت كعنوان لها «سَعَدْ لخيبة».. وذلك عن «دار الثقافة» بالدار البيضاء.. وقد كتب كلمة غلافها الأستاذ «سعيد البشري».. ومن ضمن ما جاء فيها:

«.. الرواية رغم قصرها، فهي متشابكة الأحداث، كثيرة الشخصيات، رسمها اليحياوي، الراوي، كما انطبعت في ذاكرته.. وخص كل شخصية بما لها من خصائص فيزيائية ونفسية بالحديث الذي يناسب الدور الذي قامت به في حياته..».

● «المدرسة وإشكالية المعنى»، عنوان المؤلف الجديد ضمن السلسلة البيداغوجية الحديثة، والتي تصدرها «دار الثقافة».. والكتاب من توقيع «محمود بكري» ويتوزع إلى الفصول التالية:

- التعليم حق وليس امتيازا..
- التعليم والبطالة..
- التحليل النفسي والرغبة في التعلم..
- حول الرغبة في التعلم..
- المدرسة وإشكالية المعنى..
- التعليم تواصل..
- التعلم بحث..
- المدرسة والخيال..

● أقدم كل من الأستاذين: «د. حميد الحميداني» و«د. الجلالي الكدية» على ترجمة كتاب «فولفغانغ إيزر»: «التخيلي والخيالي» (من منظور الأنطربولوجية الأدبية.. وهو كتاب يقدم لقارىء اللغة العربية تصورا جديدا للأعمال الأدبية.. إذ إن المؤلفين يعدانه بمثابة مشروع حقيقي لتحويل الاهتمام إلى وظيفة الأعمال الأدبية بوصفها نشاطا إنسانيا..

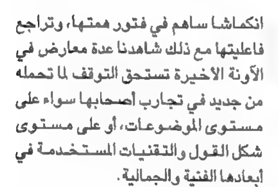
نشطت صالات العرض الدمشقية - كعادتها - على أبواب السنة الجديدة، وبمناسبة الأعياد، في عرض أعمال عدد من الفنانين التشكيليين السوريين والعرب، الأمر الذي خلق زخما نسبيا في أوساط الحركة الفنية والثقافية الدمشقية، إلا أنه لا يمكن أن يقارن بزخم السنوات الماضية، إذ من الملاحظ، أن حركة الركود الاقتصادي العام، قد انعكست سلبا على حركة مبيع الصالات، التي شهدت

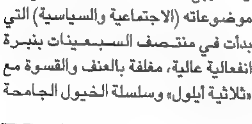
رماديات وعالم من الكرتون ولغة الجسد

في أعمال: يوسف عبد لكي، محمد الجالوس، أكثم عبدالحميد

انكماشا ساهم في فتور همتها، وتراجع فاعليتها مع ذلك شاهدنا عدة معارض في الآونة الأخيرة تستحق التوقف لما تحمله من جديد في تجارب أصحابها سواء على مستوى الموضوعات، أو على مستوى شكل القول والتقنيات المستخدمة في أبعادها الفنية والجمالية.

ولعل من أبرز المعارض، التي شهدتها صالات دمشق مؤخرا، معرض الفنان يوسف عبدلكي (المقيم في باريس)، في غاليري «أتاسي»، حيث قدم عبدلكي مجموعة أعمال جديدة (طبيعة صامتة)، معالجة باللونين الأبيض والأسود، والجديد في أعمال عبدلكي أنه لأول مرة ومنذ ربع قرن تقريبا يخرج عن موضوعاته (الاجتماعية والسياسية) التي بدأت في منتصف السبعينات بنبرة انفعالية عالية، مغلفة بالعنف والقسوة مع «ثلاثية أيلول» وسلسلة الخيول الجامحة





والخيول المضادة». والتي انتقلت في الثمانينات إلى أعمال، مزج فيها بين المنظور الجمالي الشرقي، والمنظور الأوروبي، مجسدا ما اختزنه من حنين إلى عناصر التراث والبيئة المحلية ممزوجا بما تأثر به من تجارب وتقنيات في مغتربه الباريسي.

إن المتابع لبدايات عبدلكي المبكرة، التي ظهرت في أوائل السبعينات في معرضه الأول بدمشق مع تكويناته عن دمشق القديمة، ومعلولا والتي أثبتت من خلالها تميزه بقوة الخط، ومتانة التكوين، وقدرته على التعامل مع الكتلة والفراغ بشكل جمالي لافت، يشعر كأن يوسف عبدلكي يريد (بشكل ما) العودة إلى تلك البدايات، ليقول شيئا ما، ربما بدأ مؤخرا يشكل هاجسا بالنسبة له، يقول عبدلكي: «في أعمالي السابقة، كانت الدلالات أول ما يثير النظر لدى الكثيرين، وليس ما هو متحقق على السطح ككل، كان النظر يذهب إلى: ما الذي يقال، وليس إلى: كيف يُقال».

يحيل الكلام السابق، إلى زهق عبدلكي من النظر إلى أعماله بوصفها موضوعات سياسية، أو اجتماعية فقط، دون النظر إليها أيضا بوصفها خطابا تشكيليا يحمل لغة بصرية، وجمالية مستقلة، وبهذا المعنى فإن عبدلكي يعاني (كما يفصح) من بعض القراءات التي لا ترى في أعماله إلا تأويلا كلاميا، أدبيا، لموضوعات اجتماعية وسياسية وحادة، حيث تغفل مثل هذه القراءات صراع الفنان مع أدواته، كيما يخضعها لرؤيته الفنية، وهكذا «تتواطئ أمية العين، مع درجة الضغط الاجتماعي لانتاج نظارة أحاديي النظر، اللوحة جيدة إذا رسمت بلغة جيدة، سواء تناولت «زرا» أو «معركة ذات الصواري» وسيئة إذا كانت متعثرة».

يبدو أن عبدلكي، أراد في معرضه هذا، أن يثبت قدرته على مقاربة القيمة الفنية الخالصة من خلال (موضوعات) بسيطة، متخففا من موضوعات أعماله السابقة «العنف، الاجتماع، حدة يضع نصف عينيه، في أعماله الجديدة «ليس متعة الإمساك بالأشكال، بل كيفية القبض على الفراغ، فهذا الهواء الثقيل والقلق يطرح من التحديات ما تطرحه كل (الأشكال) الأخرى المتوضعة على المسافة».

وهو في هذا السياق، لا يعرف ما يسمي موضوعاته هل هي: «أشياء طبيعية صامتة، طبيعية ميتة، طبيعية ساكنة ... جامدة...» هي ليست كل هذا، هي: «وردة أرسمها اليوم، وأضعها غدا أمام النافذة تتابع حياتها القصيرة ... قوقعة، حتى وأنا أخطها على الورق تواصل شهيق وزفير الهواء الذي يصدمها باستمرار».

المسألة إذن، هي تحدٍّ حقيقي بالنسبة لعبدلكي، بيد أنه تحد محمول على قلق الفنان وهواجسه، وإذا كانت الموضوعات (الحادة) تشاغب على شكل القول، وتحرف الأنظار عنه، فقد أراد عبدلكي أن يخوض تحديه بعيدا عن هذه الأحمال، أداته ذلك، هشاشة قلم الفحم، المستخدم في تنفيذ هذه الأعمال وإذا كان عبدلكي (الحفّار)، قد اعتاد على «كسر ميكانيكية المساحات الرمادية في الحفر على المعدن»، فهو هنا يجهد لضبطها مع الفحم، فالخفة مع هذه المادة «مغرية، وتقود مراهقتها إلى تهلكه المساحة» وتحدي الفنان يكمن في قدرته على «السيطرة على المادة والانصياع لها في آن».

إن حز البطيخ، وفردة الحذاء، والزر، والقوقعة والزهرة ... أشكال تحدي الفنان البسيطة، قادت عبدلكي أن يفرد ألوانه

على سكون المربع، وهي هنا لون رمادي واحد، بيد أن المتلقي يشعر أنه أمام سمفونية لونية بتدريجات، وإيقاعات في غاية الغنى والتنوع ... إن شغل عبدلكي على التفاصيل والظلال، بهذا الحس الغرافيكي العالي منح لوحته التحليق في عوالم جمالية رفيعة. إن عبدلكي يلعب مع أعماله دور المهندس الصارم، الذي يدير المناورات بين العناصر، ليموسقها في كيانها الجديد، وأعتقد أنه خاض تجربة حسية ووجدانية عالية، للتأكيد على قيم فنية خالصة، هذا لا يعني أنه تخلى عن «المعنى» لصالح الأشكال الفنية، بل على الأغلب أراد هذه التجربة «استراحة محارب» ليقول: إن مقولة ثنائية «الفن للفن، والفن للحياة» تكاد تكون مقولة، بلا معنى.

عالم من كرتون

من المعارض الأخرى اللافتة في هذا الموسم، معرض الفنان التشكيلي الأردني محمد الجالوس، الذي عرض في غاليري عشتار وسط دمشق، تجربة متفردة، ومبتكرة في الاستفادة من مادة مبذولة هي الكرتون العادي ذو اللون الترابي، أو الرمادي المائل إلى البياض، حيث استفاد الجالوس من الشكل الخارجي لهذه المادة، ومن مضلعاتها الداخلية الطولانية والعرضانية التي عالجها مع ألوان «الأكريليك» التي وزعها بلطخات هنا وهناك على سطح اللوحة مستفيدا من لون الكرتون كخلفية لتكويناته التي بدت أشبه بنصف معمارية تحمل في طياتها رائحة البيئة المحلية الأردنية، المنفتحة على حداثة لا تخفي نفسها في التعامل مع الكتلة والفراغ وفضاء اللوحة، واستخدام «الكولاج» والقطع أو المسطحات التي تحمل للقارئ دلالات واقعية أحيانا وغرائبية أحيانا أخرى تحلّق به إلى عوالم حلمية قابلة لتأويلات ذات مستويات متعددة.

ثمة بحث بصري في أعمال الجالوس، كما في أعمال الـ عبدلكي، حيث تكاد تكون معظم الأعمال لوحة واحدة بتقنية وألوان وطريقة في المعالجة تتشابه، مما منح الأعمال هوية واحدة مبنية على رؤية بصرية تضع كتلة التكوين الأساسية وسط اللوحة، بيما فيها من تفاصيل وظلال وأدراج ونوافذ وخطوط تشد النظر إليها للوهلة الأولى، لكن ما أن يبتعد المتلقي قليلا ليسمح لعينه بتأمل اللوحة عن بعد حتى يكتشف ما لم يكتشفه في اللحظة الأولى، حيث الكتلة وقد انفتحت بكامل تفاصيلها في فضاء اللوحة لتشي بما تكتظ به من رموز ودلالات (مقاطع ملتصقة بجبل، نوافذ، فضاء غرفة مكتظة بأشياء غرائبية ...) تحمله إلى عالم من الحنين والدهاليز المعتمة في ذاكرته، لتتفتح شيئا فشيئا أمامه أسرار اللوحة التي لم تمنح نفسها من النظرة الأولى. إن الخطوة والشقوق والمضلعات التي يظن المتلقي بداية أنها مجرد حركات عشوائية التكوين، سرعان ما يكتشف أنها أشكال مدروسة، محملة بالمعاني والدلالات فهي ربما جدار قديم ترك البشر آثارهم عليه، أو صخرة ناتئة تحيل إلى البيئة الأردنية أو نافذة تشع بالضوء، وتفضي إلى عالم مغلف بالأسرار، أو ربما ستارة يداعبها الهواء، تشي بأكثر من احتمال، عالم حميم يبتعد عن القول الاجتماعي ليؤكد على الجماليات البصرية بلغة حداثية تأخذ ألوانها من جذورها الممتدة في الفضاء الصحراوي، لون التراب البني

المائل إلى سمرة الجباه التي لوحتها شمس بلادنا الحارة.

لغة الجسد

منحوتات الفنان أكثم عبدالحميد الجديدة، التي عرضها في غاليري «السيد» أكدت على تقدم هذا الفنان الجاد، التي باتت منحوتته تحمل بصمة خاصة به، وإذا كانت المرأة (الخصب والجمال المتجدد) هي الموضوعة الأثيرة على قلب هذا الفنان، فقد قدّم في معرضه الجديد إضافات على تجاربه السابقة سواء على مستوى التقنية، أو على مستوى طريقة معالجة الأشكال وتوزيع الكتل بعلاقتها مع الفضاء (الفراغ) الذي يحيط بها، فقد أكثر في هذا المعرض من المجاميع المنحوتة التي تربط الكتل المتعددة داخل العمل الواحد بعلاقات في التناغم والانسجام البصري ويجب الإشارة هنا إلى حجم الصعوبات التي تواجه الفنان عندما يعالج سبع إلى ثمان كتل في عمل واحد، فهذا يستدعي منه جهدا ومهارة على مستوى رفيع، ليحافظ على توازن العناصر وانسجامها فيما هي تسبح متوزعة بين الكتلة والفراغ برشاقة تشكيلية لافتة.

استخدم عبدالحميد في أعماله هذه، خامات متعددة (خشب، صلصال، سيراميك، برونز) لكن البارز كان مادة الخشب التي يعشقها هذا الفنان، لأنه يحس أنها مادة حية وحنوته ومطواعة، وخاصة خشب الجوز الذي يعبّر عن روح البيئة وأصالتها.

لغة الجسد التعبيرية، كانت اللغة المشتركة لمجموع الأعمال، فالمرأة دائما ممتشقة الجسد، عند عبدالحميد تنظر نظرة حالمة إلى الأفق، وتطير من رأسها الحالمة طيورا وأشكالا تعكس شاعريتها وأفقها الذي يمتد نحو البعيد.

ثمة معارض أخرى هامة، شهدتها دمشق كمعرض الفنان وليد قارصلي الذي قدم مجموعة جديدة من أعماله حول دمشق القديمة برؤية بصرية ولونية جديدة، ومعرض الفنان خالد تكريتي التعبيرية التي ركزت أيضا على موضوع المرأة بكثير من الشفافية اللونية الحالمة.

لوحة الغلاف: نذير نبعة من معرضه الأخير في الكويت